

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Los ojos de la máscara.
Poéticas del grotesco en el siglo XX:
neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuela Rodríguez de Partearroyo Grande

Directores

**Aurora Conde Muñoz
Marco Antonio Bazzocchi**

Madrid, 2017

Universidad Complutense de Madrid.
Programa de Estudios Literarios de la Facultad de Filología.

Los Ojos de la Máscara.

POÉTICAS DEL GROTESCO EN EL SIGLO XX:
NEORREALISMOS, EXPRESIONISMOS Y NUEVAS MIRADAS.

Tesis doctoral presentada por:
Manuela Rodríguez de Partearroyo Grande

Directores:
Aurora Conde Muñoz y Marco Antonio Bazzocchi

Madrid, 2015

*A los maestros,
los de las artes, los de las aulas y los de las sobremesas,
que cada día me enseñan a seguir buscando la lengua de las mariposas.*

Je suis moi-meme mon propre symbole.

Roland Barthes

*Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción [...].
Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía.
Acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos
acumulados día a día y tejidos por todas mis horas.*

Ramón del Valle-Inclán

*El anuncio de "¡Que vienen los cómicos!" —alguien había visto la carreta
levantando el polvo del camino— era una buena noticia cuidadosa:
se iba a pasar bien con aquellos truhanes disfrazados y pintados,
se iban a ver algunas pantorrillas y hasta bailar con esas chicas en la plaza,
pero había que vigilar a las gallinas. Quizá en Italia pasaba lo mismo,
pero no en la Europa seria, la fría y nublada,
donde los espectáculos había que hacerlos en sitio cerrado
y con respeto.*

Eduardo Haro Tecglen

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. A modo de prólogo grotesco.

1. LAS CRÓNICAS GROTESCAS. HISTORIA E HISTORIAS DE LA MÁSCARA.

- 1.1. La tradición.
 - a) Yo soy mi propio símbolo.
 - b) Don Carnal y Doña Cuaresma.
 - c) Ruptura. Despuntos renacentistas y sentir barroco.
 - d) Lo sublime.
 - e) Identidad ilustrada y otredad romántica.
- 1.2. La modernidad.
 - a) La máscara contra el mundo: la ficción *mise en abîme*.
 - b) Las máscaras éramos nosotros.
 - c) La alienación y el individuo moderno.
- 1.3. La tragedia cómica del Siglo XX.
 - a) Títeres de cachiporra. Las artes populares como fundamento.
 - b) La revolución se llamaba cinematógrafo.
- 1.4. El teatro de la vida.
 - a) Por el camino de la farsa.
 - b) El cine en la encrucijada. El neorrealismo y los *otros neorrealismos*.
 - c) Más allá del neorrealismo.
 - d) La ciudad y los pícaros. Fellini y Monicelli.
 - e) ¡Esa España feliz!

2. LAS LENTES GROTESCAS. LOS PUENTES DE NUESTRO TEJIDO.

- 2.1. Un español en Roma. Valle-Inclán desde el Gianicolo.
 - a) Los años de Valle en Italia.
 - b) El animador Bragaglia y sus tres esperpentos en busca de autor.
- 2.2. Milagro en Madrid.
 - a) Polémico pentagrama.
 - b) El Instituto Italiano de Cultura como crisol de influencias.
 - c) Zavattini en España.
- 2.3. Ennio Flaiano en la cruzada.

3. LOS ESPEJOS GROTESCOS. A PROPÓSITO DE UNA POÉTICA.

- 3.1 La poética del grotesco: los ojos de la máscara.
 - a) La esquematización.
 - b) El distanciamiento.
 - c) La distorsión.
 - d) La caricatura.
- 3.2. La morfología del grotesco: una (no tan) nueva mirada.
 - a) La importancia de una visión estelar en un momento de guerra.
 - b) Un duelo de miradas entre maestros y un milagro de película.
 - c) El cine que mira con opinión.
- 3.3. La sintaxis del grotesco: la estructura en retablo.
 - a) El fotograma puede ser un lienzo.
 - b) El retablo como escenario. El escenario como retablo.
- 3.4. La semántica del grotesco: lo que esconden los ojos de la máscara.
 - a) El arte de decir sin decir. Censura y comedia.
 - b) Lo bufo contra el vacío. La deshumanización del personaje.

4. CONSECUENCIAS GROTESCAS. A modo de conclusión.

ANEXO.

- Glosario de términos.
- Corpus de obras tratadas. Ficha y comentario.
- Referencias bibliográficas.

INTRODUCCIÓN.

A modo de prólogo grotesco.

*Cuando en tiempos venideros se quiera escribir la Historia del siglo XX
[...] habrá que contemplar las comedias para conocer
nuestro más ajustado retrato.*

Luis García Berlanga

La hipótesis del presente trabajo doctoral surgió ya hace unos cuantos años allá donde se cruzan todos los caminos, en la ciudad de Roma. Entonces ya había comenzado a compatibilizar mis estudios de filología hispánica con los de cultura italiana eligiendo materias de estudio a través de las cuales se pudieran observar sus similitudes y diferencias artísticas, y forjando una doble formación que a día de hoy espero seguir representando. Acudí a la *Università degli Studi La Sapienza* con la intención de cursar asignaturas humanísticas de muy variadas disciplinas y así adquirir una idea amplia y diversa de la cultura italiana; precisamente a partir una de las materias sobre cine italiano supe de la curiosa conexión entre Federico Fellini y Ramón del Valle-Inclán. En el año 1948 se había estrenado *Il Miracolo*, un medimetro dirigido por Rossellini en el que Fellini ejercía como guionista y actor protagonista, y durante el estreno internacional del mismo fueron acusados de plagiar la novela *Flor de Santidad* de Valle-Inclán, causando un cierto revuelo en la Italia de entonces. Aunque son muchos los estudios que mencionan el caso, la conexión no había sido investigada en detalle y a ello dediqué mi trabajo de fin de máster, entroncándolo dentro de la siempre resbaladiza estética del grotesco. Este trabajo, preludio inequívoco de la presente tesis, fue titulado *Luces de Varietés. Los caminos grotescos de Valle-Inclán y Fellini* y dirigido por la doctora Ángela Ena y el doctor Marco Carmello, a quienes estaré siempre agradecida. Tras mi primera experiencia investigadora, y debido a las entusiastas recomendaciones del tribunal de seguir ese mismo camino, me propuse comenzar esta tesis, que he podido concluir, en gran parte, gracias al apoyo de la Fundación Oriol-Urquijo.

El objetivo que espero haber cumplido es el de tejer una red de influencias grotescas que viaja sin rubor por la escena teatral italiana e hispana en los años de la vanguardia y el expresionismo, y que cristaliza en frutos cinematográficos en los años cincuenta, una vez se han superado los años del neorrealismo ortodoxo y en el nuevo cine vuelve a sentirse el eco del costumbrismo popular y la máscara grotesca. Nos interesa, por tanto, abrir el abanico de autores que se perfilan en ese teatro entre realismo grotesco y expresionismo de los años de entreguerras, Chiarelli, Valle-Inclán, De Filippo, Arniches o Rosso di San Secondo, entre otros; y su descendiente en la pantalla, un cine que también retuerce el neorrealismo serio y trágico de los años canónicos, dilatando la distorsión desde la comedia amable hasta el esperpento negro, pasando por la picaresca, el sainete y la farsa. Sin olvidar el eco de insignes pioneros como Mario Camerini o Edgar Neville,

el trabajo se centrará en el cine hispano-italiano que vive una progresión entre 1950 y 1964, aquel que supera los límites del realismo a través de la caricatura de la mano de Mario Monicelli, Federico Fellini, Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez o Marco Ferreri, autores que hicieron del grotesco una perspectiva vital, poderosa y dolorosa.

En el plano metodológico habría de especificarse que esta tesis se encuadra en la teoría comparatista de las relaciones ya no sólo interculturales sino también interdisciplinarias que ofrece la imagen como gran artefacto ficcional. Una imagen que se encuentra en la base rudimentaria de muchísimas artes: en el escenario teatral de los más áulicos cánones operísticos o en la dignidad plástica de sus más callejeros epígonos, en la figuración sacra del retablo de una catedral o en la viñeta de un tebeo a quince pesetas, en la tradición casi religiosa de un teatro de títeres o en la más ferviente vanguardia de una pantalla de cine... así hasta llegar a un siglo XXI en el que nadie sabe imaginar el mundo sin la comunicación a través de imágenes que nos ofrece la tecnología. Parece lógico, pues, entender el teatro, la base conceptual y filológica de este trabajo, como un mundo especialmente cercano a la cinematografía y, por otra gama de valores, también muy paralelo a las perspectivas estéticas de las artes plásticas. A este respecto, también se pronunciaba el crítico Jorge Urrutia en su prólogo al *Tablado de marionetas* de Valle-Inclán:

La tradición escolar considera los textos dramáticos como simples textos literarios, olvidando —pese a las excepciones evidentes de muchos estudiosos durante los últimos años— que, de ser literatura, sería una literatura sumamente peculiar que no pretende agotarse en el acto de lectura, sino constituir incitación, pretexto y motivo para un espectáculo [...]. Ramón del Valle-Inclán es el primer autor español consciente de esa diferencia (Valle-Inclán, 1995a: 9).

La imagen, revelación imaginada por algún creador, se vive como experiencia estética gestada a través del espectáculo, como poderoso secreto de la memoria incandescente a lo largo de los siglos, y ahora también como punto de partida metodológico (sin olvidar, claro está, las lecciones previas de teóricos de la relevancia de Deleuze, Barthes o Didi-Huberman) que invite al análisis conjunto de todos estos rituales creativos.

El objetivo de esta hipótesis es, por tanto, desmarcarse de los planteamientos convencionales de las artes como estéticas diferenciadas y abogar por un estudio (tal vez menos completo pero sí más complejo) de lo visual en conjunto. Creemos que hay muchas razones por las que acercarse a estas artes acudiendo al análisis interdisciplinar, pero sobre todo hay una que nos parece fundamental al partir de un compendio de relaciones creativas tan múltiple como la literatura: parece evidente que el teatro se acerca al cine a través de la imagen como, de manera natural, la poesía se acerca a la música a través de la sonoridad, lo cual tal vez distancie indiscutiblemente el estudio de las herramientas estéticas de dichas disciplinas literarias y nos invite al comparativismo abierto y plural que aquí pretendemos fomentar. Entendemos así el grotesco como una tonalidad

estética que requiere un estudio poético de sus herramientas formales sin entender de fronteras disciplinares, intercambiando elementos pictóricos, teatrales y cinematográficos. En estos términos, coincidimos plenamente con los presupuestos teóricos que esgrimen Castro de Paz y Cerdán en la introducción de su volumen teórico (2011: 14-15), citado recurrentemente a lo largo de esta tesis, con los que pretenden distanciarse de la teoría de grandes configuraciones, también llamada *Grand theory*, en favor de una formulación metodológica mixta, abierta y plurisignificativa que nazca del final de los grandes relatos de la historia y busque repensar la estética visual con menor dogmatismo. En definitiva, adscribiremos este estudio a las teorías en torno a la imagen en sus muy diversas facetas, fabricando una poética que intente basarse en teorías estéticas sin restricciones disciplinares.

Evidentemente, el corpus de estudio ha sido elegido según los criterios estéticos específicos que a priori parecían interesar de modo más claro el desarrollo de la consecuente poética, lo cual siempre lleva a un enfoque necesariamente subjetivo. El mismo hecho de escoger una serie de autores y no otros implica una investigación en cierto modo inductiva que puede haber afectado al resultado final, y damos por hecho desde este inicio que no podemos escapar del enfoque profundamente parcial de la misma. Ahora bien, aunque no estén todos los que son, sin sombra de dudas sí son todos los que están, por lo cual, a pesar de las probables ausencias, esperamos haber contribuido a arrojar más luz a las tonalidades del grotesco afianzadas en los entornos visuales de mitad del siglo XX.

Conviene, en todo caso, aclarar el porqué de las limitaciones cronológicas del presente trabajo. Se escoge un acercamiento a *cierto* cine de gestación teatral producido en España e Italia entre los años 1950 y 1964, porque estas fechas suponen el puente de enlace entre el primer cine de la modernidad, el cine de documento, y el advenimiento del cine de arte, que a partir de 1956 y por influjo de los *Cahiers du Cinéma* comenzó a denominarse cine de autor (Puig, 1993: 129). Esa zona gris de la década de los años cincuenta y primeros sesenta que se ubica cronológicamente entre el negro doliente de las guerras mundiales y el color radiante y saturado del desarrollismo; o lo que es lo mismo, la progresión constante que enlaza los primeros años de abordaje de la modernidad neorrealista, su consiguiente superación a partir de la recuperación de los recursos y artificios populares, su utilización consciente en la tendencia grotesca, y los caminos de abstracción que acabarán llevando a la vanguardia creativa. Este grotesco tonal irá *in crescendo* durante toda la década, tanto en Italia como en España, desde unos primeros ejemplos más cercanos al sainete costumbrista y a la farsa popular hasta la llegada de tonalidades más críticas que llevarán ineludiblemente a una oscurización esperpéntica, a un paso de la abstracción. Un cine esbozado a trazos cómicos en que se irán zurciendo las novedades visuales, narratológicas e interpretativas a

través de un tejido grotesco en constante complejización, tan tradicional y sin embargo tan incuestionablemente vanguardista.

Esta tonalidad tan particular, la cual, en progresiva crispación nos llevará del más puro artefacto neorrealista a los desvíos del cine de autor, encuentra su punto de referencia en un planteamiento fundacional: qué es el realismo. Según los parámetros de esta tonalidad, el realismo no se debe medir a partir de la mayor o menor fidelidad en el reflejo de lo real, sino más bien planteándose la estilización sensorial, refractaria y plurisignificativa que pueda tener dicho reflejo. Este planteamiento tal vez nos desmarque de los presupuestos convencionales con que se suele describir la tonalidad grotesca, en que se acude o bien a lo carnavalesco como contenido, es decir, a los tópicos argumentales recurrentes en estas obras; o bien, ahora sí asentados adecuadamente en la dimensión formal, a su relación con lo siniestro, un paralelo cuya importancia no queremos dejar de subrayar pero que neutraliza sus muchas diferencias. La clave, a nuestro parecer, está en que la tendencia estética del grotesco nunca deja de ser un matiz de mirada en equilibrio imposible entre lo real y su construcción, expresión y revelación. Si los estudios canónicos de Bajtin o Keyser han sido de tan inmensa utilidad para la creación de toda una escuela teórica es porque, a pesar de centrarse en autores con líneas estéticas muy definidas, nunca dejaron de enfrentarse al problema del realismo, o si se quiere, en término menos polémico, al problema de *cómo mirar* lo real (Bajtin explicando la dimensión colectiva, polifónica y aguerridamente cómica de un realismo popular, ritual o tradicional, y Keyser centrándose en la necesidad de distanciamiento para llevar a cabo un reflejo de lo real suficientemente cargado de significaciones). Una mirada, por consiguiente, que vacila entre la cotidianidad y la monstruosidad, entre la crispación y la risa, para devolverle al mundo una realidad siempre nueva y siempre vieja, siempre aceptada y siempre puesta en cuestión. Una realidad que, valga la redundancia, no por deformada (es decir, mirada desde un punto de vista alternativo) deja de ser realista. Aquí conviene hacer referencia a las posturas en torno a lo grotesco cinematográfico del estudioso italiano Roberto De Gaetano, que sigue nuestra misma línea de pensamiento:

Se nella prima parte di questo secolo il cinema [...] ha sempre “*sublimato*” lo spazio del reale, a partire dal secondo dopoguerra si è imposta prepotentemente la “questione del realismo”, che non può certo essere identificata con il grottesco, ma che costituisce una sorta di condizione preliminare per lasciare emergere il problema della deformazione grottesca del reale. Ma se con il cinema neorealista, il realismo assume una connotazione fortemente *patetica* [...], con il primo decennio di quella fase “ascensionale” [...] la realtà accede a rappresentazione attraverso la sua trasformazione narrativa, attraverso la costruzione di un intreccio “commedico” [...]. È con gli anni sessanta che il realismo perde il suo carattere [...], per pervenire a tinte e toni grotteschi (De Gaetano, 1999: 24).

Con todo, se podría afirmar que el grotesco balancea el expresionismo de la realidad con el realismo de la expresión, en una apoteosis de la mirada que juega con el espacio de lo real a partir de la caricatura, proceso inequívoco de esquematización, distanciamiento y distorsión. Tal vez por eso, al preguntarle por el grotesco, el poeta y ensayista Pedro Salinas había dicho que el gran arte español (y digamos que también el italiano), con sus modelos de indignidad plástica (2001: 104), pisoteaba el cadáver fiel, exterior y ciertamente incierto del realismo, y miraba, desde lejos, hacia el fondo de las cosas.

Y dentro de este perfil caricaturesco, reflejo expresionista del realismo, o revelación realista del expresionismo, descubrimos el ingrediente definitivo del balanceo de esta tonalidad: la comedia. La letra no entra con sangre, sino con risa sangrante. Cuando el maestro Berlanga afirmaba que, «cuando en tiempos venideros se quiera escribir la Historia del siglo XX [...] habrá que contemplar las comedias para conocer nuestro más ajustado retrato», demostraba que era esta visión caricaturesca la que mejor disponía ante nuestra mirada lo que había que denunciar, reivindicar o fomentar. Es decir, que la comedia deconstruye el edificio de lo trágico al revelar que también los héroes pueden ser personajes de sainete, que también la distorsión es parte de nuestro perfil existencial, que también nuestras penurias pueden dar mucha risa, o mejor, que también la risa sabe hacerle burla a los límites para fabricar una visión crítica. Ahí, detrás del reflejo y hacia el fondo de lo expresivo, es donde espera la poética del grotesco.

Seguidamente, se hará un recorrido a vuelo de pájaro por la espina dorsal de la presente tesis, tratando de dilucidar las razones por las que se ha estructurado de este modo. El trabajo se divide en tres grandes bloques: los dos primeros podrían pertenecer al ámbito historiográfico, aunque sus objetivos son claramente distintos. Si el primero pretende trazar una sucinta línea temporal en torno a las evoluciones y reconversiones de la estética grotesca para luego, una vez se ha llegado a las fronteras cronológicas de nuestro trabajo, ir poco a poco presentando a sus protagonistas; el segundo se centra en las muy profundas y poco conocidas relaciones entre nuestros autores, en viaje de ida y vuelta constante entre Italia y España, generando así el puente histórico y documentado de nuestro tejido grotesco. Por su parte, el tercero es ya la sección estética por antonomasia, en la cual se dispondrán los distintos perfiles de nuestra poética.

El primer bloque teórico se titula *Las crónicas grotescas. Historia e historias de la máscara*; una irónica alusión a la teoría de los grandes relatos, pues, obviamente, hacer una profunda y exhaustiva representación de la estética en la historia cultural de occidente resulta inabarcable. Lo que sí se pretende es que esta sección sirva como un salto de trampolín aventurado por los abismos de la máscara desde una perspectiva antropológica y estética. Un viaje en el que se rastree por la historia cultural de la Europa meridional el eco de la tonalidad grotesca y su progresiva

complejización: desde los combates entre don Carnal y doña Cuaresma como contrapunto tragicómico a la vida cíclica y tradicional, hasta los hallazgos sublimes de la modernidad, donde la imperfección monstruosa del ser se condensa dentro de las máscaras sociales. Se apuntará, sucintamente, la relevancia de la moda y el fetiche para esclarecer al tipo social alienado del mundo moderno e industrial, así como la aparición, como un rayo, de la cinematografía, momento crucial en el que todas las líneas de esta tendencia parece que acaban por converger estéticamente.

Una vez asentado el artefacto cinematográfico, el último gran arte popular, llegamos a la sección denominada «El teatro de la vida», en la que se ahonda en la relación constante y consciente entre el cine popular y las ramas tradicionales del teatro. Primero, nos centraremos en la huella farsesca del teatro en ese primer cine, contaminado por su brevedad, su sátira y su lingüística corpórea (en la época muda: la relevancia de lo gestual de este primer cine va a ser un rasgo determinante para que el teatro cómico de la farsa, la pantomima y la *commedia dell'arte* sean las principales fuentes de influencia). Luego, veremos cómo batalla este teatro de la vida tras la llegada del cine sonoro y la recuperación de la palabra, así como la aparición deslumbrante de la estética del neorrealismo, cuya necesidad del documento lo relegó a un muy discreto segundo plano. Una retaguardia que, sin embargo, duraría poco, pues al cabo de unos años de esplendor de esta nueva mirada (coincidente con la relativa superación de las heridas de la guerra), las herencias teatrales recuperaron su relevancia a principios de los años cincuenta, fabricando la consecuente época que nos interesa expresamente: aquella que traslada las enseñanzas del nuevo realismo a la plaza del pueblo, recuperando parte de su irreverencia y de su distanciamiento irónico hasta fecundar una miradas auténticamente individuales. Así, en el último escalón de «El teatro de la vida», vamos poco a poco presentando a los autores que nos parecen más representativos de esta tendencia grotesca en los años que nos competen (entre 1950 y 1964). Por primera y única vez, distinguiremos entre Italia y España para facilitar la contextualización de los sucesivos autores, y se irán presentando acorde con la progresiva crispación del artefacto grotesco: desde los primeros años de ternurismo cómico y fabulístico hasta los esperpentos negros que arrancan a principios de los sesenta, años que marcan el punto y aparte para toda una nueva tendencia que viaja a la abstracción a partir de entonces. Como es lógico, no son fechas exactas pues los cambios se van sucediendo de manera vertiginosa y variable según autores y países. Si bien la última cinta de nuestro recorrido italiano serán *La dolce vita* y *Divorcio all'italiana*, ambas de 1960, podríamos perfectamente haber ampliado hasta la presentación de joyas grotescas como *I mostri* de Dino Risi (1963) o *La donna scimmia* de Ferreri y Azcona (1964). Nos parece, sin embargo, que estas obras ya dan un paso más hacia un cine de autor que escapa a los intereses populares a través de un cinismo existencialista cuyo prólogo estaba escrito en *La dolce vita*. En cuanto a España, el caso es relativamente distinto, pues los directores patrios mantuvieron el equilibrio grotesco-popular unos años más, tal vez hasta

la apoteosis de *El verdugo* de Berlanga y Azcona (1963) y *El extraño viaje* de Fernán-Gómez y Beltrán (1964). Pero son casos aislados, pues el Nuevo Cine Español de Querejeta, Saura, Borau o Picazo ya estaba en marcha desde el mismo cambio de década. Un cine que, curiosamente, fue apoyado por la oficialidad a pesar de ser muy crítico, mientras que nuestros protagonistas encontraron enormes problemas. Parece que el grotesco popular previo molestaba mucho más, tal vez porque, el nuevo cine, al ser *más europeo*, era menos incómodo en última instancia porque o no se entendía o simplemente no tenía adeptos más allá de las élites.

En el segundo bloque, que se ha bautizado como *Las lentes grotescas. Los puentes de nuestro tejido*, nuestro propósito es aportar acontecimientos históricos documentados para acercar dos cinematografías que, a pesar de haberse sentido siempre muy hermanadas, a nuestro parecer no han sido debidamente puestas en conexión. La intención, de nuevo, no es realizar un recorrido completo por todas las referencias históricas que conectan a nuestros protagonistas, sino más bien de acudir a unos cuantos momentos históricos, cuyas consecuencias pudieron ser mucho más importantes de lo que la historia les ha brindado.

Comenzamos por una relación muy anterior a la aparición de nuestros cineastas de medio siglo que, sin embargo, nos parece el reflejo de una fecunda complicidad entre dos pueblos en una época tan relevante para la futura generación grotesca como fue ese teatro post-expresionista que supo superar el realismo y la vanguardia a través de un feroz costumbrismo satírico (piénsese en dramaturgos de la talla de Arniches o Valle-Inclán por el lado hispano, y de Eduardo De Filippo o Chiarelli por parte italiana). A pesar de la poca influencia que tuvo Valle-Inclán durante sus años en Italia, nos parece interesante su poco conocida conexión estética con una figura tan importante para el cine y el teatro vanguardista italiano como Anton Giulio Bragaglia, que llevó al teatro sus esperpentos en varias ocasiones, la última de las cuales coincide plenamente con la explosión de nuestra década grotesca.

Seguidamente, nos plantamos en el Madrid de principios de los cincuenta para romper algunos tópicos: no fueron las conversaciones de Salamanca del 55 las que trajeron a España los ecos modernizadores del cine italiano, fueron más bien las actividades desarrolladas en el Instituto Italiano de Cultura de la calle Mayor de Madrid, que se remontan a 1950, las que permitieron a la generación de Bardem, Berlanga y Fernán-Gómez conocer y apreciar la cultura italiana. Y decimos cultura en general, pues no distinguían entre teatro, cine o artes plásticas; no sólo se proyectaron los mejores títulos neorrealistas, con las consecuentes visitas de sus responsables; también se desarrollaron unas hermosas temporadas teatrales a medio camino entre la censura y la libertad, en las que todos los grandes nombres participaron poniendo en pie edificios grotescos de primer orden. Fue entonces cuando se fundó una generación que se debía tanto a las tradiciones teatrales de sus maestros, como a los aprendizajes italianos, pero más a aquellos que habían superado el reflejo

documental en favor de una grotesca e incómoda risa. Entre otras consecuencias que le debemos al influjo del Instituto Italiano está el hecho de que se encontrasen dos gigantes del cine como Cesare Zavattini y Luis García Berlanga, quienes, si bien nunca llegaron a cristalizar una colaboración cinematográfica conjunta, dedicaron años a forjar una bella amistad, dos proyectos inconclusos, y un inolvidable (aunque olvidado) viaje por España.

La última sección de este puente grotesco se la dedicamos a Ennio Flaiano, guionista e intelectual de incuestionable calado en Italia que en España cayó en el olvido. A fuerza de desmemoria, hemos olvidado hasta el hecho de que participó en dos de los títulos más representativos del tejido grotesco hispano: *Calabuch* y *El Verdugo*. Si bien la influencia de Ferreri en España fue de mucho mayor calado, en la cruzada de este puente grotesco en el que se miran frente a frente estos dos países mediterráneos, Flaiano dejó plasmado algo de su sátira con paradójico sabor a ternura afilada, así como un puñado de grandes amigos.

El tercer y último bloque, titulado *Los espejos grotescos. A propósito de una poética*, se dedica a la construcción definitiva de nuestro edificio, poniendo el acento en los específicos recursos formales a los que acude la tonalidad. Una primera sección se dedica a la fijación de la fórmula teórica que nos parece más definitiva, aquella que distingue la adición compulsiva de los efectos de esquematización, distanciamiento y distorsión, para generar una consecuente caricatura que desviará el realismo hacia la expresión, sin dejar que el expresionismo abandone del todo la realidad. Esa fórmula, retorcida con más o menos virulencia, nos fabricará los ojos de la máscara por donde se colará toda una poética. De la mano de esos recursos formales ya especificados y pretendiendo construir un análisis de fondo filológico, las siguientes tres secciones de la poética se subdividen, en guiño estructuralista, por categorías gramaticales:

El primer apartado, titulado «La morfología del grotesco: una (no tan) nueva mirada», se enfrenta a las particularidades estéticas de la unidad mínima del discurso visual, el plano-secuencia. Al pretender hacer un análisis en cierto modo morfológico encontramos una particularidad: el plano fílmico tiende a la deformación por un proceso de desvirtuación del punto de vista clásico a través del picado y el contrapicado. Así, esta sección se dedicará al planteamiento de esta mirada, que algo tiene de similar con el momento de revelación en el que Valle-Inclán encontró el esperpento, y cuyos efectos se observan, de nuevo en progresiva crispación, en el paso de 1950 a 1964. Un paso firme en busca de un *mirar con opinión* que nos llevará directamente al cine de autor.

Con el nombre de «La sintaxis del grotesco: la estructura en retablo» se presenta la siguiente sección de nuestra poética, centrada, lógicamente en la disposición estructural de esas unidades mínimas con respecto al desarrollo de la narración. Una disposición sintáctica que intenta privilegiar la idea de lo colectivo, o lo que es lo mismo, la ausencia de perfiles protagónicos en la realidad grotesca, por medio de recursos como la elipsis y el montaje en paralelo que favorecen la

simultaneidad y la mundanalidad de lo mostrado en la pantalla. Prima el montaje de muchas farsas breves y esquemáticas a pocas y dilatadas epopeyas, una plasmación estructural que se parece a la de un retablo. Esta estructura pictórica, tan tradicional y de nuevo tan extrañamente vanguardista se analiza como estimulante símil de una poética de lo visual basada en criterios de colectividad y simultaneidad. Así, la realidad que muestra nuestro cine grotesco se presenta como una realidad crispada y elevada en el plano morfológico, y elíptica y abstracta en el plano sintáctico, una plaza del pueblo diversificada y caótica donde cada abeja, en su panal, tiene su espacio, como un retablo que tiene algo de viñeta de tebeo.

Y como rúbrica final a nuestra poética, nos topamos con la tercera y última sección, que por supuesto corresponde con la semántica, y que trata de elucubrar «Lo que esconden los ojos de la máscara», las significaciones profundas que lleva consigo este planteamiento estético que cala de modo tan claro en estos años entre la guerra y el desarrollismo. El planteamiento de la sección es el de desbrozar las consecuencias semánticas que tienen varias cuestiones: la profusión del recurso de la máscara como enredo argumental, la implicación de este tópico con una comedia que supera con creces los límites de la risa escapista para entrar en terrenos de crítica social, o cómo la máscara sirve también para solapar las preocupaciones sociales que subyacen a esta tendencia estética entre neorrealista y expresionista. Así, en esta sección semántica atenderemos a los afilados combates contra la censura, que a menudo este cine ganaba sólo por la misteriosa capacidad de la comedia para decir sin decir, capeando las limitaciones de la censura a base de juegos de distorsión y llegando incluso a abrir nuevas vías de disidencia. Pero sobre todo, esta semántica de nuestra estética se centrará en la evolución del personaje: aquél que revela una transición en torno a su relevancia argumental y significativa, en progresiva pérdida de individualidad hasta rozar peligrosamente el vacío. Un camino largo y tradicional que sin embargo llega a un punto culminante en las estéticas del grotesco del siglo XX, pues significa el paso previo antes de la abstracción definitiva. Los ojos de la máscara tienen, por tanto, dos enormes claves semánticas: una clandestina e inteligente disidencia y una poderosa capacidad para progresar hacia la deshumanización.

Hasta aquí las secciones que recorren la estructura de la presente tesis, que han de acompañarse de las consecuentes conclusiones, así como de un anexo cuyo objetivo es facilitar todo lo posible la lectura del corpus del trabajo. Este anexo está subdividido en tres capítulos: en primer lugar, una relación de conceptos recurrentemente utilizados en la que, por supuesto, se adscribe la definición oficial otorgada por la Real Academia Española y los matices conceptuales precisos que alcanza a lo largo de estas páginas. Queremos entender esta relación de términos al estilo de los viejos glosarios, para ampliar o bien precisar los cauces significativos de las ideas centrales que quiere defender esta tesis. En segundo lugar, añadimos un pequeño listado que desglosa los

principales títulos fílmicos del corpus, presentando una pequeña ficha argumental y un sucinto comentario de cómo nos parece que la cinta en cuestión se relaciona con la tendencia estética aquí desarrollada. Por último, y como es menester a todo trabajo de dimensiones doctorales, aportamos un repertorio bibliográfico de la documentación que ha sido citada, mencionada o que ha servido de instrucción fundamental. Este repertorio está subdividido a su vez en dos partes: una literaria o ensayística, y otra fílmica que cierra el anexo. Podría haberse acompañado también de un repertorio fotográfico y pictórico de algunas de las imágenes a partir de las cuales hemos ido desarrollando nuestras hipótesis, pero nos ha parecido más pertinente ir integrándolas dentro del corpus a medida que se iban mencionando, para facilitar la lectura y apostar firmemente por este lenguaje teórico a caballo entre lo literal y lo visual, abierto, heterogéneo y plurisignificativo.

Para finalizar, y antes de adentrarnos definitivamente en los abismos cómicos de la máscara, queda esbozar un homenaje tan amplio y multidisciplinar como lo es esta tesis: un agradecimiento a todos los maestros que se han cruzado por mi camino, los de las aulas pero también los de la calle. Entre las muchas personas que han iluminado estas páginas más de lo que ellos mismos imaginan querría mencionar a amigos y compañeros, maestros del cine como Sonia Grande, Ana Muñoz Suay, Tino Pertierra o Rafa Maluenda, que han apoyado desinteresadamente las investigaciones y los anecdóticos de esta tesis. Agradecer también a los maestros de los libros, ensayistas y estudiosos que me han dejado el camino más que fácil para escribir este trabajo, y también a los maestros de la escuela, que hace ya tiempo me enseñaron a nunca dejar de seguir aprendiendo. Gracias a mis dos maestros abajo-firmantes: a Marco Bazzocchi, maestro en la distancia, por la confianza, las risas y la constante apuesta en favor de la exigencia, y a Aurora Conde, maestra de ayer, de hoy y de siempre, por unos dos millones de cafés americanos y por hacer que todo parezca posible. A mis amigos, maestros indiscutibles también de sainetes austrohúngaros y escopetas nacionales, y a mi familia y otros animales, Paco, Macarena, Chus, Raúl, Ales y Sonia, a quienes debo la lectura y el consejo de mil y un esbozos sin terminar, y sobre todo, el amor y el ejemplo. A todos estos maestros, gracias.

Así, a modo de retales deshilachados, desvaídos y deformados, se firma el colofón de este prólogo grotesco, sin menospreciar la formalidad que implica, pero aplicándole un espejo de feria para que salgan de él todas las máscaras que esconden nuestros ojos.

1. LAS CRÓNICAS GROTESCAS. HISTORIA E HISTORIAS DE LA MÁSCARA.

1.1. La tradición.

a) Yo soy mi propio símbolo.

*Detrás de cada caverna hay otra que se abre más profunda,
y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico;
bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones
un subsuelo aún más extraño.*

Nietzsche

La máscara nace de la mano de la propia individualidad. *Somos* al compararnos con un otro que nos mira, y ese otro nos abre la puerta de las diferencias para la fabricación de una individualidad propia. Cuando sustituimos ese otro que nos mira por un espejo, nos adentramos, o mejor dicho, nos enfrentamos con la imagen de nuestra individualidad y de nuevo surge la comparación por oposición con aquello que vemos en los demás respecto de lo que tenemos o no tenemos equivalente. Surge entonces la máscara, que, como decimos, se genera a partir de la conciencia de la propia individualidad, en el momento en que somos conscientes de nuestra propia e insustituible diferencia. Así, nace (fuera y dentro de nosotros mismos) una realidad nueva, simulada, fabricada, elaborada, que se impone sobre los rasgos que nos vienen dados de modo innato, donde nuestra individualidad se *disfraza* deliberadamente, superponiendo nuevas y más complejas identidades. Fabricamos de este modo la máscara de nosotros mismos, que en cierto modo es y *no es* real pues no deja de ser una simulación, una ficción, un símbolo: un teatro con decorados cambiantes que trata de adecuarse al abismal vacío entre lo que aparentamos y lo que realmente somos. Si entonces la máscara es un concepto cosido a nuestra más profunda noción de personalidad, no parece extraño que los griegos considerasen que máscara y persona caminaban de la mano, ni tampoco que en latín el término «persona» signifique expresamente el concepto máscara. Precisamente Jung los asocia para fabricar su arquetipo de máscara:

Mediante su identificación más o menos completa con la actitud adoptada en cada caso engaña cuando menos a los demás, y a menudo se engaña también a sí mismo, en lo que respecta a su carácter real; se pone una *máscara*, de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y, de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello unas veces prepondera un elemento y otras el otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada *ad hoc*, yo la llamo *persona*. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales (Jung, 1965: 758).

Así pues, como parte de la idea misma de identidad, la máscara está irremediablemente ligada a una cierta forma de autoconocimiento¹. Se trata de un elemento congénito a los rasgos de la

¹ La teoría crítica desarrollará una importante profundización sobre este concepto a través de la figura de la máscara y generará la corriente de estudios sobre la autoficción.

personalidad y participa de la creación individual de las identidades que nos conforman como individuos. Ernesto Sábato lo explica inmejorablemente: «Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. “Persona” significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro y de la novela» (Sábato, 2011: 61).

Máscara es, por tanto, persona o personalidades que habitamos cotidianamente, y por ende una de las tantas capas de nosotros mismos con las que disfrazarnos. En definitiva, nuestro propio símbolo. Tal vez debajo de todas esas capas de maquillaje ficcional reside un núcleo incierto y secreto que sólo dejamos ver en la penumbra de nuestra soledad, o tal vez todo nuestro ser social es máscara y sólo con ella sabemos entrar en la vida.

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida [...]. Es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada (Bajtín, 1987: 13).

Se podría afirmar, por tanto, que de cuerpo a traje se pierde la frontera: todo lo no biológico que nos hace individuales es máscara y sólo gracias a ella entramos en la ficción de nosotros mismos, en el símbolo que significamos como individualidad. De hecho, el mundo clásico consideraba la máscara una herramienta fundacional del teatro y sin ella no se podía dar paso a la ficción. Era, si se prefiere, la puesta en funcionamiento del artefacto de las simulaciones. Bajo la máscara, el actor abandonaba su identidad o al menos dejaba que ésta se impregnase con la del nuevo yo que habitaba, pasando así de persona a personaje.

El teatro griego fundamenta por tanto un artefacto teatral que resultará la base de la tradición escénica de las culturas occidentales. De hecho, tal vez el teatro griego nazca a partir de esa ritualización festiva de la máscara que genera el carnaval pues también este teatro se articula bajo nociones de puesta en abismo, de caos dentro del orden, de ceremonia colectiva del artificio. Los carnavales, o cualquiera de los rituales primitivos donde se disfracen las identidades, son las formas de teatro más antiguos, pues en ese momento de festividad se ha forjado de modo inconsciente la puesta en ficción de nosotros mismos.

El disfraz aparece desde bien pronto en las obras teatrales como un recurso dramático que reporta complejidad al argumento². El personaje que esconde su identidad (recordemos, la identidad adquirida por el actor, es decir, el personaje *del personaje*) produce un entuerto narrativo que puede

² Foley (2000) acentúa acertadamente el cariz artificioso del traje del actor, emparentado siempre con la comedia: su carácter autorreferencial le recuerda al público en todo momento la situación de *performance*, de teatralidad.

causar la confusión o la comedia, o, como ocurre en la mayoría de los casos, ambas juntas³. De ahí a la tonalidad grotesca de distorsión y caricatura sólo hay un paso:

El actor de la comedia [...] parece haberse visto obligado a llevar un doble disfraz. Debajo de la vestimenta que lo caracterizaba como personaje, su cuerpo era previamente deformado con el agregado de prominentes asentaderas y vientre y, en el caso de los personajes masculinos, con falos de cuero de gran tamaño. El cuadro, artificial y burlesco, se completaba con máscaras de rasgos también desproporcionados [...]. En suma, un cuadro caricaturesco que suele leerse en clara contraposición con la figura armoniosa y estilizada del actor trágico. Estas diferencias han recibido disímiles interpretaciones. Winkler (1990), por ejemplo, ha interpretado el fenómeno en términos políticos. A su entender la tragedia exponía el control masculino y la disciplina heroica, frente a la comedia que ilustraba, en cambio, el abandono sexual y el exceso anticívico. Otros han preferido cargar las tintas en el aspecto primitivo y vital de estas figuras que parecen responder a la perfección a la caracterización del grotesco bajtiniano. Hay quienes relacionan también el cuerpo del actor cómico con los orígenes rituales y dionisiacos del género (Fernández, 2010: 82).

No es casual que el recurso del disfraz se asocie constantemente con la comedia⁴ y puede que se base de nuevo en el espíritu catártico y festivo que tiene el ritual del enmascaramiento en todas las culturas primitivas. De hecho, el argumento de una comedia suele desarrollarse precisamente tal y como ocurre en el carnaval: el flujo de un orden (el planteamiento narrativo de los personajes) y el surgimiento de un caos (el entuerto) donde se juega con la confusión de identidades, hasta su consecuente resolución (la vuelta al orden). Lo que está claro es que en la fabricación del símbolo de uno mismo, la máscara es el pilar fundamental de la identidad, y es también el primer ladrillo del edificio de la ficción teatral.

Decía Clarice Lispector (2002) que «elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario». La batalla con (o contra) nuestra propia máscara se libra a solas frente al espejo de nosotros mismos. Ahora bien, este espejo a menudo resulta estar distorsionado, generando una visión distorsionada, voluntaria e individual, de aquello que esconde y revela. En definitiva, a través de los ojos de la máscara nace una visión del mundo, o una forma de mirarlo, que será determinante para nosotros, exploradores de lo grotesco.

³ En el teatro griego, la maestría en este tipo de obras la encarna sin lugar a dudas Aristófanes. Ya lo decía Steiner: «Aristófanes lo sabe todo en cuanto a la desolación que habita en la risa» (1996: 68), y en esa desolación a carcajadas surge el disfraz como un arma de revelación de todo lo que, en esencia, *no somos*, pero podemos llegar a ser, a través de una máscara. Pronto el disfraz será un elemento básico para la generación de la comedia en la obra de los grandes de la escena clásica.

⁴ «The gaping comic mouth and the large belly suit the pursuit of oral gratification by comic characters, especially as they prepare to feast, cook, or drink, and are linked in the language of the plays to the gullibility of its greed audience» (Foley, 2000: 302). Por su parte, Varakis (2010) ha subrayado el carácter armónico que conforman el conjunto cuerpo y máscara en la apariencia del actor cómico. El autor sostiene que la máscara comenzará a llamar la atención tan solo en la comedia, cuando el cuerpo del actor adquiere paulatinamente proporciones equilibradas.

b) Don Carnal y Doña Cuaresma.

*Oy comamos y bebamos,
Y cantemos y holguemos,
Que mañana ayunaremos.*

Juan del Encina

Y así, con la fuerza de una eterna rebeldía y la promesa de un inquebrantable renacimiento⁵, aparece un tema favorito de este modo de mirar grotesco: el carnaval. La perspectiva grotesca encuentra en el carnaval un espacio antropológico de referencia, incluso se puede afirmar, como dirá seguidamente De Gaetano, que lo grotesco es la formalización textual de este fenómeno antropológico. Ahora bien, a pesar de estar emparentados, «grotesco» y «carnavalesco» no son conceptos sinónimos sino que pertenecen a categorías semánticas paralelas⁶.

Il grottesco non è un genere né uno stile. È, in primo luogo, una *visione del mondo*, un modo —complesso e articolato— di concepire e sentire la vita [...]. Il grottesco investe una vasta area della prassi e delle forme discordie umane che parte dalle feste popolari —il carnevale in primo luogo— per giungere alle arti figurative e alla letteratura, cioè alla *formalizzazione* testuale di un fenomeno antropológico. L'origine del grottesco è rinvenibile in una *pratica di vita rituale* come la festa; [...] istituzionalizzandosi solo secondariamente in forme testuali, [...] si caratterizza [...] per la sua oscillazione fra la sfera comica e quella tragica, la caricatura e il mostruoso, il riso e l'orrido, l'affermazione e la negazione (De Gaetano, 1999: 7).

Así, en este recorrido por las historias de la máscara veremos cómo sus sucesivos autores se dejan empapar por aquella tradicional referencia temática al carnaval, privilegiando espacios y personajes pertenecientes a este mundo o a sus recreaciones modernas (circos, teatros populares, títeres o fiestas de disfraces); aunque lo realmente fundamental será ceñirse a ese punto de vista tan particular, donde la polifonía del personaje múltiple, la risa (más o menos alegre) de la caricatura y *el revés enmascarado* de la distorsión (entre otras visiones grotescas) serán siempre protagonistas. En definitiva, fondo carnavalesco y forma grotesca habitarán en la estética de nuestros autores, aunque de modo paralelo y en absoluto equivalente.

Convendrá comenzar por una reflexión acerca del significado antropológico de la ceremonia del carnaval. Sin lugar a dudas se trata de la festividad popular por excelencia: «la categoría

⁵ «El género es siempre otro, es siempre nuevo y viejo a la vez. El género renace y se renueva en cada una de las etapas del desarrollo de la literatura y en cada obra individual de ese género dado» (Bajtín, 1988: 138).

⁶ Incidimos en la interpretación sutilmente desviada que se ha heredado del texto Bajtiniano, pues existe una distinción fundamental entre «grotesco» y «carnavalesco», conceptos a menudo tratados como sinónimos, que sin embargo pertenecen a lugares semánticos muy diferenciados. Si bien entendemos «grotesco» como un punto de vista, una categoría formal, incluso una *tonalidad* que afecta al contenido de la obra artística en cuestión (paralela a conceptos como lo trágico, lo satírico o lo melodramático); lo «carnavalesco» resulta de la agrupación del campo semántico en torno a la literatura popular que se deja influir por el efecto rebelde y alegre del carnaval. Si bien es verdad que lo carnavalesco tiende a estar incidido bajo la tonalidad formal de lo grotesco, pertenece al campo del contenido, mientras que el segundo es una categoría formal de más amplio calado que incluso puede no tener resto temático del carnaval.

principal e indestructible de la cultura humana» según el propio Bajtin (1988: 276), y la ceremonia de lo colectivo más poderosa y (quién sabe si) alegre que habita la cultura popular. Una fiesta propia de civilizaciones de aquí y de allá, de todas las geografías y de todos los tiempos, cuyo poder reside en su misteriosa confluencia de identidades y en su afanosa lucha por ser otro, al menos, el tiempo que le sea posible.

Como es bien sabido, los carnavales del occidente europeo son herencia de las Bacanales paganas de las civilizaciones grecorromanas⁷. Se originaron en la cultura griega, donde las bacanales eran aún celebraciones secretas a las que ningún hombre podía acceder⁸. Una vez adoptadas por Roma, las bacanales se fueron convirtiendo en celebraciones más abiertas y generalizadas, lo cual llevó a la degeneración del rito y a la eventual prohibición del mismo por parte del Senado. Tras la cristianización del Imperio y una vez llegados a los siglos medievales, se admitió la recuperación de las fiestas aunque con la condición de adecuarlas al credo ortodoxo imperante. De este modo, trasladando las saturnales, lupercales y bacanales paganas⁹ al calendario cuaresmal, nacerá nuestro tradicional Carnaval: «Los días inmediatamente anteriores a la cuaresma suelen caracterizarse por una sucesión de fiestas que concluyen el martes de carnaval o *mardi gras* (del francés «martes graso»), tradicionalmente el último día que se podía comer carne antes de Pascua, de ahí la denominación “carnaval” (del italiano *carne*)» (Coogan, 2007: 80). Así lo afirma también Julio Caro Baroja:

Porque el Carnaval (nuestro Carnaval), quiérase o no, es un hijo (aunque sea hijo pródigo) del cristianismo; mejor dicho, sin la idea de la Cuaresma («Quadragesima»), no existiría en la forma concreta en que ha existido desde fechas oscuras de la Edad Media europea. Entonces se fijaron sus caracteres. Ello no quita para que quedaran incluidas, dentro del ciclo carnavalesco, varias fiestas de raigambre pagana, para que el carnaval no llegara a resultar un período en el que los que podríamos llamar «valores paganos de la vida» estaban puestos de relieve, en contraste con el período inmediato, de duelo, en que se exaltaban los «valores cristianos» (Caro Baroja, 1989: 26).

Precisamente fruto de una moral más laxa inmediatamente anterior a la Cuaresma, el carnaval abre las puertas a los apetitos terrenales. El exceso alimenticio, la libertad sexual y la desinhibición social permiten que, por un breve tiempo, el cuerpo se convierta en protagonista. En tiempos de carnaval, el individuo abraza su lado más primitivo hasta reconocerse en el traje de un

⁷ Tradicionalmente, las Bacanales eran celebraciones secretas en las que los asistentes agradecían a los dioses los frutos recibidos de sus cosechas.

⁸ Premisa que produjo *Las Bacantes*, la tragedia de Eurípides.

⁹ Las saturnales abrían la temporada festiva entre el 23 y el 27 de diciembre, en ellas los esclavos tenían raciones extras, tiempo libre y otras prebendas, y cuyas fechas han sido recicladas por la Cristiandad para la celebración de la Natividad de Cristo. Les seguían las lupercales, celebradas el *ante diem XV Kalendas Martias*, equivalente al 15 de febrero, y pedían fertilidad y protección contra la muerte. Finalmente, como colofón, estaban las orgías y ceremonias de las bacanales, propias del 16 y 17 de marzo. Entre diciembre y marzo se extiende por Occidente el amplio abanico de celebraciones carnavalescas. Para mayor profundidad, acúdase al célebre texto de Julio Caro Baroja, *El Carnaval*.

auténtico animal y así, fruto de la mitología folclórica, nacen las máscaras que distorsionan las facciones humanas hasta convertirlas en animales, uno de los antecedentes más claros de lo que luego será la distorsión propia de la perspectiva grotesca. Las plazas populares se llenan de rabos y cuernos¹⁰, de bailes al son de cánticos y cencerros, es la animalización en estado puro, la (efímera) revolución de la carne:

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Es siempre un cuerpo en estado de embarazo o alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados. Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo (Bajtin, 1987: 30).

Hombres animalizados, miembros corporales distorsionados, juegos a ritmo violento... La lujuria y la gula se convierten en elementos indispensables para la completa vivencia del carnaval, en un extraño ejercicio de libertad colectiva. El goce vital supremo, lo dionisiaco ejercido con un ápice de locura:

El descoyuntamiento del orden físico iba unido al descomedimiento en el orden social. [...] la idea de la «carnalidad» que han tenido los hombres de la Iglesia, la misma oposición entre el ayuno y la abstinencia es la que daba su significado esencial a este período en la vida de los pueblos cristianos europeos: «carnalitas» era es la noción opuesta a «spiritualitas». La «carnalidad» implica, pues, no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales o, mejor, si se quiere, locos. Pero no hay que olvidar que la idea de que la falta de razón puede suponer también un estado de alegría es muy antigua (Caro Baroja, 1989: 27).

Semejante potenciación de la sensualidad lleva a una negación consciente de lo racional, lo cual parece contradecir la liturgia cristiana y el orden social. Como bien afirma Gutiérrez Estévez, «pareciera como si la tradición de la lógica y la racionalidad occidentales se vieran puestas en entredicho por la permanencia de unas, a veces humildes, fiestas populares que hacen del absurdo, la fantasía y la burla sus principios ordenadores» (Gutiérrez Estévez, 1989: 33). Sin embargo, al oponerlas tan directamente con el tiempo de la Cuaresma, y condenarlas por tanto a ser efímeras, las autoridades garantizaban el equilibrio necesario.

Como es bien sabido, la personificación alegórica de la eterna pugna entre Don Carnal y doña Cuaresma representa esa gran rutina antropológica entre el orden y el caos. La misma elección de las máscaras carnavalescas también es muestra evidente de su sistemática oposición a los cuarenta días de restricción. Mientras el carnaval opta por el desorden y la diversificación en sus disfraces, por la exageración de lo cómico y lo incorrecto; la Cuaresma aboga por la unánime

¹⁰ Hay una tradicional predilección por el disfraz de gallo, famoso por su apetito sexual (recuérdese el “rey de gallos” quevedesco), por el de cerdo, estandarte de carnalidad y abundancia alimenticia, y por la imagen de la cabra, representante iconográfica de Satán en la tierra.

presencia de los capirotos, que convierten a los penitentes en uniformadas calaveras ante el juicio solemne y trágico que es la Pasión.

Primero se tolera la anual temporada para la abundancia carnavalesca, luego se da paso al estricto orden que anuncia la Semana Santa, y finalmente, tras esta batalla entre excesos y restricciones, se retorna al día a día, a la vida cotidiana. Tal y como afirma Gutiérrez Estévez:

La significación social del Carnaval se revela por su sistemática oposición simbólica a la Cuaresma y a su manifestación apoteósica, la Semana Santa. Mediante la dramatización ritual de dicha oposición, las sociedades señalan el valor que debe concederse a lo que no es ni una cosa ni otra, ni Carnaval ni Cuaresma, lo que es, en cambio, la vida social ordinaria (Gutiérrez Estévez, 1989: 51).

Todo vuelve, entonces, a su lugar correspondiente. No es más que una ordenación de las pasiones humanas que la tradición festeja anualmente de modo ritual:

Es cosa común a cantidad de religiones el establecer o haber establecido una especie de orden pasional a lo largo del año o de otro período, con días de alegría y de júbilo, días de placer y días de tristeza; incluso días en que la expresión colectiva de envidias, cóleras y enemistades es posible. La religión cristiana ha permitido que el calendario, que el transcurso del año, se ajuste a un orden pasional, repetido siglo tras siglo. A la *alegría familiar* de la Navidad le sucede, o ha sucedido, el *desenfreno* del Carnaval, y a éste, la *tristeza* obligada de la Semana Santa (tras la *represión* de la Cuaresma). (Caro Baroja, 1989: 19).

En definitiva, el carnaval se origina en las libertades del paganismo, pero llega a la Cristiandad como una revolución mucho más controlada. Valorando el cariz cíclico del ritual litúrgico, el pueblo disfruta el tiempo del carnaval, se humilla ante el tiempo de la Cuaresma, y acaba revalorizando la vida cotidiana, moderada por las leyes racionales. Un ritual tan cíclico como las cosechas.

Tras este paseo por la misión antropológica de esta festividad, debemos volver a la ficción, a cómo ésta acoge los múltiples significados del carnaval. Ya para empezar, el sentido eminentemente teatral de la máscara conecta de modo indisoluble con la fiesta del enmascaramiento y tal vez por ello, el recurso del disfraz jamás podrá desvincularse de su cariz popular, pues siempre será el reflejo de un sentir festivo y antropológico como es el disfrazar y disfrazarse frente a los demás. De hecho, se podría decir sin rubor que la fiesta del disfraz y su consecuente desorganización abren la puerta, aunque sea tímidamente, a lo popular dentro del mundo de la cultura. Una puerta que, con el tiempo, se irá haciendo más y más poderosa, permitiendo que entre sus huecos se cuele la crítica y se asomen inquietantes revelaciones.

Una vez que la plaza del pueblo se ha colado en la literatura, los efectos del enmascaramiento van a ser del todo revolucionarios en la evolución de los mecanismos de la ficción. Nos dice Bajtin que este proceso de carnavalización del arte genera una visión del mundo,

un enfoque particular que condiciona e incide sobre las obras artísticas, particularmente sobre aquellas que se han nutrido de lo popular¹¹:

Bajtín llama «carnavalización» de la literatura a la transposición — al lenguaje de la literatura — del lenguaje del carnaval, que se refleja en varias formas simbólicas (acciones de masa, gestos individuales, etc.) unificadas por la visión común del mundo que todas ellas expresan. Entre estos dos lenguajes -el carnavalesco y el artístico literario- intercorre una relación de afinidad que ha permitido históricamente el paso del primero al segundo, la transposición, traducción, del lenguaje carnavalesco al lenguaje de la literatura (Ponzio, 1998: 172).

Sin duda hay en el ritual de la máscara un sentido *metamórfico* que recalca en lo más hondo de las inquietudes humanas. El viaje que supone el disfraz admite la inversión de la identidad social y una momentánea liberación catártica: una celebración de lo confuso. Los disfraces transforman al disfrazado cambiando el sexo, el rango social o la profesión. Los humildes fingen ejercer de autoridad y, a la inversa, los representantes del poder fingen ser gente común, así nace lo que Bajtín llama *el mundo al revés*. A este respecto dice Gutiérrez Estévez:

Recuérdese, en este sentido, el martes de carnestolendas de 1638 en que el rey Felipe IV y sus allegados fingieron una ceremonia de boda en la que el Conde-Duque de Olivares hizo de portero, el Conde de Oropesa y otros iban de alabarderos, el almirante de Castilla y otros nobles se disfrazaron como damas, mientras la reina hacía de «obrero mayor» y el rey de ayuda de cámara (Gutiérrez Estévez, 1989: 35).

El príncipe puede ser mendigo y el mendigo príncipe por la magia de las apariencias. El carnaval siempre se encuentra en la frontera entre la rebeldía y la corrección, pues si todos somos otros en nuestra identidad alternativa, somos todos momentáneamente iguales. La ley de los equívocos difumina las diferenciaciones sociales, y se efectúa entonces lo que Bajtín llamó la ceremonia del *descoronamiento*:

Otro elemento igualmente importante era la permutación de las jerarquías: se proclamaba rey al bufón; durante la fiesta de los locos se elegía un abad, un obispo y un arzobispo de la risa, y en la iglesias sometidas a la autoridad directa del papa, se elegía un papa de la risa. Estos dignatarios celebraban una misa solemne; había fiestas en las cuales se elegían efímeros reyes y reinas (por un día), [...]. Era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, [...] había que invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior» material y corporal, donde moría y volvía a renacer (Bajtín, 1987: 78).

Unos y otros abandonan sus desigualdades sociales, sus condicionantes exteriores y sus objetivos vitales y, durante esa brecha en la costumbre que refleja la festividad, recuperan aquello que los une: el hambre, el gozo hedonista de la comida y la sensualidad de los placeres. Las clases

¹¹ Esto que Bajtín llama «carnavalización» es precisamente el proceso que convierte el campo semántico del carnaval en una modalidad formal como es lo grotesco, y que a partir de ahí evoluciona en paralelo. De ahí que evitemos utilizar ambos conceptos como sinónimos.

sociales en el país de Jauja se convierten en meras anécdotas una vez hemos dejado atrás el disfraz de nosotros mismos y nos hemos puesto la máscara del otro, ese otro que, silencioso, siempre había estado escondido bajo nuestro reflejo en el espejo.

Por otro lado, las celebraciones folclóricas provocarán el nacimiento de un rasgo determinante para la creación de la futura estética grotesca como es la eliminación del protagonismo en favor del personaje colectivo. Esto llevará a la esquematización de los personajes hasta el punto en convertirlos en *tipos*: el rey, el bufón, el ladrón, la prostituta, etc. A este respecto, dice Juan Antonio Hormigón: «El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto» (Hormigón, 1972: 345).



La batalla entre don Carnal y doña Cuaresma,
Peter Brueghel, el Brueghel de los infiernos

Este grotesco carente de héroes y protagonistas, donde brilla, deslucido por los instintos, el personaje colectivo, se puede observar en el desarrollo de la pintura de corte costumbrista que comenzó a destacar en las cortes medievales europeas, donde brillaron especialmente los flamencos, y en particular, Peter Brueghel y El Bosco. Su estrategia será similar a la de Rabelais en la literatura, partir de la realidad costumbrista y folclórica, con particular interés en las festividades al aire libre, y reflejar la participación de todos los estratos sociales en una común y alegre celebración. El carnavalesco país de Jauja encuentra en

esta imagen colorida y alegre la horma de su zapato.

Ahora bien, esa alegría será pronto una paradójica revelación de otros secretos de la sociedad, particularmente de las desigualdades. Será entonces cuando esos cuadros costumbristas adquieran de modo completo el cariz crítico y la tonalidad grotesca. Mucha culpa de la adquisición de esas nuevas tonalidades la va a tener la risa. El carnaval se rebela pronto contra la belleza, ensalzando la fealdad con una caracajada. Gracias a la máscara, el pueblo (y a su imagen, el teatro) juega a la exageración de las facciones y los miembros del cuerpo y se divierte potenciando los movimientos indecorosos, las acciones escatológicas o las palabras blasfemas.

In questo modello culturale [...], imperniato sul rapporto morte-rinascita, quello che ha più alto potenziale segnico è ciò che rientra nello schema del rituale e, in primo luogo, del rituale del riso percepito come momento propiziatorio del ritorno alla vita, come magica incubazione dell'essere; sentito come insostituibile esorcismo che presiede alla nascita e alla rinascita (e

quindi connesso anche alla morte, correlato al rituale della morte il quale a sua volta non può fare a meno d'un momento comico e parodistico). L'immagine del mondo elaborata dalla cultura agraria vedeva nel riso lo strumento magico primario, lo scongiuro più potente per la creazione e la ricreazione della vita. Scaturisce da questa fondamentale premessa legata all'esorcismo fecondante del riso l'elemento comico, farsesco e parodistico proprio del mondo popolare, immerso in una cultura fisiologica ed escrementale, in una oscenità sacralizzata come vitale momento creativo, di perentoria affermazione delle leggi della vita la quale solo attraverso il riso può sfiorare dal mondo senza gioia (e quindi privo di riso) dei defunti e delle ombre dei trapassati (Camporesi, 1991: 31).

Así, de manera progresiva, van a ir asomando nuevas realidades hasta entonces obviadas por la cultura canónica, realidades censuradas por feas, por irreverentes o simplemente por imperfectas que tal vez digan más de nosotros que cualquier otra. Todo ello se efectuará de la mano de la comedia: «La risa, separada en la Edad Media del culto y de la concepción del mundo oficiales, formó su propio nido, casi legal, al amparo de las fiestas que, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseían un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos componentes principales eran la risa y lo “inferior” material y corporal» (Bajtín, 1987: 79). Repentinamente, la risa genera todo un universo fronterizo para con la ortodoxia y lo aceptable, una rebeldía que se admite gracias al distanciamiento que genera la comedia. De hecho, como explica Valeriano Bozal, en lo cómico «la deformidad no es, en esencia, sino la representación de lo inadecuado» (Bozal, 1998: 103). La aceptación de estas máscaras deformes hacía tambalear de golpe el modelo impuesto por el orden:

En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras) [...] Así se redimía en cierto modo la fealdad, tal vez porque además el protagonista del carnaval, hambriento y dominado por las enfermedades, no era más hermoso que la máscara que encarnaba y, por consiguiente, mediante un acto de desafío, lo deforme se aceptaba e imponía como modelo (Eco, 2007: 140).

Así pues, la máscara tendrá un lado material (el disfraz, el atuendo, el antifaz), y otro que reside más profundo, espiritual e inasible: una inquietud mágica y rebelde por ser otro. De hecho, en casi todas las culturas ancestrales, la capacidad de mudar la identidad, de crear(se) un *otro* y tal vez burlar temporalmente el papel encomendado por Dios, se considera mágica. El bufón, o goliardo, o payaso, en muchas civilizaciones se entiende como una especie de sacerdote místico, pues son seres que, a través de la risa y la ficción, pueden ser uno y otro, trascendiendo su propia individualidad:

Il buffone, l'immondo e osceno e ripugnante *scurra* che sguazza nella sfera escrementale con incredibile disinvoltura, [...] è il sacerdote di questa religione magico-naturalistica che egli celebra e interpreta attraverso la liturgica comica del riso, la contraffazione, il travestimento e la parodia. Il grande giuoco (sic.) della vita, polarizzato nel binomio dialettico farsa/tragedia (il ritmo binario, con la sua inesorabile e agglutinante legge della bivalenza, regola le pulsioni profonde della natura umana) nel quale si rispecchiano il modello popolare e l'antimodello colto, [...] viene rappresentato [...] sotto forma di dramma satiresco e buffonesco, come

feconda e ricreativa comicità che allontana il soffocante senso di morte della tragedia (Camporesi, 1991: 31).

Así pues, la revolución carnavalesca es ficticia, pero su magia resulta fascinante. Aunque todo vuelva a su lugar correspondiente, el tiempo de carnaval parece abrir revoluciones impredecibles:

El Carnaval, en el ordenamiento auténticamente católico del año, es casi tan litúrgico como la Cuaresma. [...] ¡Cuánta cordura, no solo práctica, sino teórica, en la aceptación regular y predeterminada de esta excepción! *Oportet hoereses esse*. Conviene que haya herejes, y conviene también que las máscaras se diviertan. ¡Nunca exclusiones, pero siempre jerarquía! ¡Qué asco, un carnaval perpetuo! Pero ¡qué soso un año sin alguna manera de Carnaval! (D'Ors, 1993: 27).

c) Ruptura. Despuntos renacentistas y sentir barroco.

*Dame de vestir, y déjame salir allá fuera;
que quiero ver los sucesos y transformaciones que dices.*

Miguel de Cervantes.

El carnaval tradicional invita al goce irredento y la plaza del pueblo se convierte en la feria del exceso. Esta revolución de la carne se contrapone, como ya se ha dicho, a la ortodoxia del silencio cuaresmal, justamente para que el pueblo valore su vida cotidiana. Se reestablece el orden, sí, pero algo ha cambiado por el camino, los ojos de la máscara han revelado que se puede ser otra cosa, eso que no nos está permitido salvo, quizá, en la magia de la ficción.

Il grottesco è, in primo luogo, affermazione della *forza della vita* (e delle sue capacità rigenerative) contro le *forme (cristallizzate) del mondo*. E quest'affermazione passa attraverso l'*abbassamento* e la *messa in questione* dell'identità e della gerarchia dei valori costituiti. È quello che accade nella tradizione delle feste carnevalesche che, dal Medioevo al Rinascimento, hanno costruito un'immagine «altra», comica — contrapposta alla serietà della cultura ufficiale — del mondo e della vita; immagine che afferma il divenire ciclico della natura [...], contrapposto a qualsiasi stabilizzazione delle forme di vita e di testualità (De Gaetano, 1999: 8).

Con el paso de los siglos, el carnaval como festejo de una revolución efímera dejó de interesar a las clases dirigentes, por lo que se relegó fundamentalmente al ámbito rural y a los estamentos sociales menos favorecidos. Según nos dice Piero Camporesi, al descomponerse el sistema medieval, la cultura popular entendida como la tradición de la calle se irá alejando progresivamente de las clases superiores, y poco a poco se hará más y más infrecuente encontrar a una autoridad participando del folclore de su Corte.

Il sistema culturale-popolare medievale, ad alto potenziale segnico, cominciò a sfaldarsi parallelamente al decomporsi del modello aristocratico: la tenuità delle cortine sociali medievali (il buffone e la corte, i giullari e il palazzo, i ciarlatani e le alghie protezioni signorili, i confidenziali colloqui fra re e villano, fra baroni e mugnai, fra principi e popolani) è il sintomo più vistoso di un rapporto ravvicinato e fortemente implicante, che l'età dell'assolutismo (politico come religioso) distruggerà con gelida intolleranza. A partire dal XVII secolo il distacco diverrà pressoché definitivo: di circolarità culturale sarà sempre più difficile parlare e le classi superiori parteciperanno sempre meno alla «piccola tradizione» della cultura subalterna, alle *populares traditiunculae* (Camporesi, 1991: 19).

Así comienza el progresivo pero incesante resquebrajamiento entre un arte áulico y otro popular. Una tradición que, a fuerza de existir en la calle, deja de existir en la sesgada cultura canónica. Ahora bien, el carnaval como tema literario-artístico continúa interesando, es aquí por tanto cuando se produce la primera transformación: el ritual del carnaval como fenómeno antropológico se convierte en un recurso de ficción, menos vivo, menos espontáneo, menos

incontrolable, pero más sometido a las formas y los acentos de la distorsión, es decir, que pasamos de hablar de ese campo semántico de «lo carnavalesco» a la fijación de las primeras entonaciones grotescas.

Encontrar el momento justo en que este hecho ocurre no resulta tarea fácil, aunque trataremos de reflexionar acerca de los motivos por los cuales se convierte en un motivo tan recurrente en el arte durante la Edad Moderna, tanto en la pintura como en la narrativa, y, ante todo, en las artes escénicas. Y es que a partir de un cierto momento, el recurso de la máscara penetra en el arte con una fuerza mucho mayor. Ya no es parte del ritual de una festividad concreta y no tiene por qué ser popular, sino que puede desarrollarse en cualquier contexto, incluídas las más distinguidas cortes, y en cualquier momento del año, obviando la magia de las carnestolendas. Tampoco es obligatorio que se trate de un enmascaramiento colectivo donde todos se disfrazan; más bien al contrario, se irá prefiriendo que haya un único disfrazado que construya el entuerto. La ficción se recrea en su vertiente de engaño provechoso para el disfrazado frente al resto de personajes, abriendo paso, de ese modo, a la risa sardónica que resulta del caos de identidades y que fundamentará las preocupaciones estéticas de lo grotesco.

Así pues, al llegar los albores del Renacimiento observamos que el disfraz se va estandarizando como recurso estético, pero sobre todo, que aquello que era un acontecimiento puramente festivo da un leve viraje hacia horizontes más complejos. Tal vez ya no debamos ni siquiera aludir al concepto *carnaval* sino al recurso del *enmascaramiento*, dado que el disfraz pasa a ser algo nuevo, un arma contra el orden preexistente. El disfrazado esconde conscientemente su individualidad con un claro objetivo: busca algo, un mundo *otro*. Se abre la puerta de lo distinto, se subraya la actitud cómica, se aprieta la llave de la distorsión y comienza a romperse la ortodoxia.

El recurso del enmascaramiento en estos despuntes renacentistas estará fielmente acompañado siempre por la risa. Una risa que no es siempre cómica, del mismo modo en que este nuevo carnaval no es ya siempre alegre y festivo: la máscara arrastra una verdad más compleja que el mero interés ritual por la celebración y lo cómico se convierte en la perspectiva fundamental desde la cual plantear argumentos que nutren su trama de personajes disfrazados. Sus entuertos juegan siempre con las identidades solapadas y las engañifas, y se contagian de una pícara obscenidad desde la cual ya asoman sus no tan ortodoxas desembocaduras. Aquí, la lección de Boccaccio será trascendental, porque es él el primer autor que hace de lo cómico literario un modelo y del enmascaramiento una herramienta clave para construir sus enredos. Recuérdese, por ejemplo, la profunda humillación a la que somete Boccaccio al marido cornudo y travestido¹², en favor de la fortaleza y dominio de la esposa. Como apunta María Hernández en su estudio de este

¹² Giovanni Boccaccio. *Decameron*, VII, 7.

cuento, «quien maneja el vestuario maneja la situación» (Hernández Esteban, 2002: 176), pues es la esposa la que idea el entuerto, la que traviste al marido y la que sale triunfante. Boccaccio crea a una heroína que, «como los buenos jugadores, apuesta fuerte y gana porque es superior» (*Ibíd.*). Es el hábito lo que hace al monje, por eso Cervantes hará que sea la armadura la que convierta a Don Quijote en un héroe: «Dame de vestir, y déjame salir allá fuera; que quiero ver los sucesos y transformaciones que dices» (Cervantes, 2005: 317). Por tanto, el desafío del disfraz lleva al mundo al revés, y a la vez, se convierte en un arma de ficción dentro de la ficción misma, a pesar de que la comedia sea de nuevo el modo de ponernos los pies en la tierra.

Poco a poco, lo feo y lo marginal van ganando terreno a lo convencionalmente perfecto gracias a los cómicos entuertos que genera el disfraz. Pequeña (o gigante, según se mire) revolución la que libra entonces lo feo, pues se compara y define por contraposición a lo bello y por vez primera sale a la palestra de modo protagonista. Nos vamos librando de los héroes, que por serios y perfectos nos resultan del todo distantes e incomprensibles. Ahora, los pobres pueden ser reyes de gallos, los locos pueden ser caballeros; los nobles, diligentes sirvientes, y las mujeres, poderosas Amazonas. Tras los panes de oro medievales, uniformes, perfectos, se entreabren unos cielos más nubosos, más cercanos a la figura humana. Recordaba Bajtin que otro de los posibles significados etimológicos de la palabra carnaval era «procesión de dioses muertos» (Antón Sánchez, 2008: 60), quizá en el mismo nombre de la fiesta se observe el tenue desvelo de un sentir desigual, una tímida ruptura con la norma, con el disfraz como herramienta fundamental, y a través de la comedia. A este respecto nos dice Ríos Carratalá: «El humor se suele llevar mal con la perfección o la belleza, aunque sea un necesario referente implícito, [...] lo cómico en el sentido horaciano es deformación y, por tanto, desempeña un papel subsidiario con respecto a la belleza, que se admite y admira como modelo. Remite, aunque sea indirectamente, a lo bello para compararse y hasta definirse» (Ríos Carratalá, 2005: 83).

François Rabelais es el primer gran dramaturgo puramente grotesco, modelo irreverente de un nuevo tipo de novela cómica, hábil creador de sátiras a partir del motivo del disfraz y lo monstruoso, y, ya se sabe, núcleo del estudio bajtiniano. «Durante el siglo XVI llega a su apogeo la historia de la risa: su vértice culminante es el libro de Rabelais. [...] No se había olvidado el origen de la fantasía rabelesiana, es decir sus orígenes carnalescos. Pero simultáneamente, sus personajes habían pasado de las plazas públicas a la mascarada de la corte, lo que introdujo cambios en su estilo e interpretación» (Bajtin, 1987: 96). Se observa el eco de esa transición de la fiesta a la ficción, y el carnaval como espacio entra en el arte a modo de herramienta formal, convertida en tonalidad grotesca. Valeriano Bozal considera que en Rabelais se advierte el descoronamiento gestado previamente en Boccaccio. Además, lo considera un paralelo literario de la pintura del ya mencionado Brueghel, cuyas escenas de carnales, banquetes populares y celebraciones varias,

revelan la alegría incierta y la revolución soterrada de la sociedad más humilde. Brueghel hace uso de sus tablas para relatar a modo de fábula las fiestas campesinas: su grosería, su desenfreno, y también sus deformidades, su humana y vital imperfección.

Un paso más en la tonalidad grotesca dará El Bosco, que enmascara como piadosas sus *Tentaciones de San Antonio* y su *Jardín de las Delicias* del hedonismo. Este último, un «jardín del amor invertido» donde según Bozal lo cómico tiene un peso ya distinto (Baudelaire, 2001: 22) pues advierte un grotesco muy irreverente, ante el que todo espectador se siente francamente perplejo. Sobre este mismo célebre cuadro escribió Keyser:

Pero con la misma perplejidad es como nos situamos ante los paisajes donde tiene lugar la frenética actividad de *El jardín de las delicias* [...]. Se trata de un terrorífico engendro que entremezcla la mecánica, el mundo vegetal, animal y humano y que se nos presenta con la naturalidad de querer ser nuestro mundo, un mundo cuyas proporciones a su vez se han extraviado en su totalidad. Ya sus contemporáneos se sentían perplejos delante de sus cuadros y les asignaban toda clase de divergentes significaciones. Para unos, El Bosco era un «santo ejemplar»; otros veían en él a un «astuto hereje» (Keyser, 2004: 57).

Es posible que lo grotesco consiga hacer asomar la expresión de una conciencia más libre, o cuando menos, más imperfecta y por tanto menos ortodoxa. Ahora bien, esa conciencia libre está aún bien limitada. Como se ha dicho tantas veces, la cuestión es «quién manda» (Bozal, prólogo a Baudelaire, 2001: 27), y por supuesto los atrevimientos del grotesco serán únicamente admitidos en el campo de la ficción¹³. A pesar de todo, el camino es ya imparable en los Siglos de Oro y el advenimiento del Barroco. Shakespeare o Lope, autores que han trascendido como los más brillantes dramaturgos de su tiempo, se caracterizaron por huir de las leyes del teatro clásico y empaparse de lo popular. Es el tiempo de los feos, de pillos, los locos, los enanos, los gigantes... la deformidad y la imperfección se irá colando por los poros de esa cultura del canon que había traído el Renacimiento y los nuevos héroes serán grotescos y paródicos. «Dobbiamo aggiungere che, in questa sorta di estetica del grottesco, (...) sa mescolare alto e basso, tragedia e commedia, e sa mostrare che gli uomini non sono solo terribili, ma anche comici» (Trulli, 1997: 51).

Los despuntes de heterodoxia del barroco apuntan precisamente a este tipo de divergencias, las que se dan en la comedia, y no es casual que estemos en el tiempo de florecimiento de un universo grotesco tan fundamental como el de la *commedia dell'arte*, donde confluirán la risa, la máscara y el revulsivo popular en un modo de interpretar la farsa que cambiará para siempre la

¹³ Un caso evidente de ello es el papel social de la mujer, que en la ficción consigue superar muchísimas más fronteras y restricciones que en la vida real, aquella que le brindaba la sociedad de las luchas inquisitoriales y las guerras de fe. Esas lindes ficticias eran superadas por los personajes femeninos precisamente gracias a las armas silenciosas y rebeldes que son las máscaras, y tal vez por ello, el recurso de la mujer vestida de hombre se tradujo en éxito seguro en el teatro moderno, y fue repetido hasta la saciedad. Piénsese en la Viola de Shakespeare, el *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, la Belisa de Lope de Vega o *La Hija del Aire* de Calderón. Para mayor detalle, véase el ya clásico estudio de Bravo Villasante (1976).

historia del teatro. Sus *tipos* carnalescos generarán toda una galería de emociones humanas que echarán raíces en la memoria colectiva del sur de Europa, y sobre todo llevarán al recurso de la máscara cómica por desvaríos grotescos más críticos de lo que parecen a primera vista.

Ma è la commedia dell'arte, con la grande tradizione delle *maschere* [...], che il grottesco «gioioso», definito dai suoi stretti legami con le feste carnevalesche, trova —in Italia, e nel teatro— la sua forma massima di sviluppo. L'estrema «tipizzazione» della maschera eccede il legame che c'è tra personaggio e intreccio comico, perché apre di continuo uno spazio «ulteriore», cioè la possibilità di far discendere molteplici intrecci da una stessa maschera (De Gaetano, 1999: 22).

Ha nacido lo grotesco como estética artística y así lo reflejan las máscaras de Arlecchino, Colombina, Pulcinella o Pantalone, cuyos rasgos estereotipados, partiendo de las viejas máscaras animaladas del carnaval, tipifican y caricaturizan hasta hacer a cada personaje siempre reconocible.

La forza abbassante, la trivialità delle maschere della commedia dell'arte, il loro carattere grottesco è evidenziato anche in chiave iconografica: il profilo irregolare e pieno di sporgenze, le posture accentuate, i corpi piegati, le gobbe, le pance, i pizzi, i cappelli a punta. Da Arlecchino a Brighella, da Pantalone a Balanzone, nelle maschere della commedia dell'arte si afferma una vitalità che sconfessa la morte e il suo carattere definitivo (la fine di *una* storia), le strutture sociali e il loro carattere definito (De Gaetano, 1999: *ibíd.*).

En definitiva, en este sentir barroco lo grotesco ha vencido a lo idílico: la parodia se ha colado en la lírica y lo imperfecto ha entrado en el arte. Sea un Falstaff de Shakespeare o un Sileno de Rubens, sea un Quijote disfrazado de caballero o un Sancho como rey de la ínsula, sea un vejete como Pulcinella o cualquiera de los enanos de Velázquez; estamos ante el protagonismo absoluto de lo imperfecto, de lo esencialmente humano.

Ya lo dijo Baudelaire, lo cómico literario ya no es una mera imitación, sino una creación, pues a partir de este momento, el espejo de aquella primitiva copia se exagera, se deforma y se carga de contenido crítico para dar lugar a una nueva intención. Lo cómico le concede más espacio a lo prohibido, a lo tabú, a lo más jocoso y a lo más oscuro. Así, el efecto de las tonalidades grotescas asoman bajo los ojos de la máscara, todo ello sin abandonar por un momento los bálsamos de la risa:

Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco. Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables [...]. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación [...]. La risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la

comicidad de las costumbres [...]. De este modo, lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional (Baudelaire, 2001: 100).

Y es que no debemos olvidar que la risa nace del orgullo, del sentimiento de superioridad, «¡idea satánica como la que más! Orgullo y aberración» (Baudelaire, 2001: 89), dirá Baudelaire. Lo cómico nos hace malvados y orgullosos, nos devuelve a nuestra más pura esencia: la imperfección. Se trata de un sentimiento irreprimible que surge siempre en el que ríe y nunca en el objeto de la risa, fruto del choque perpetuo entre una grandeza infinita y una infinita miseria.

«Nel mondo grottesco troviamo un ribaltamento della topografia del mondo «serio» medievale, dell'alto e del basso; il mondo grottesco è un mondo a testa in giù, come quello «messo in immagine» dalle piroette dei clown» (De Gaetano, 1999: 20). El bufón hace reír cuando se muestra inferior, y sus espectadores, sean nobles, burgueses o campesinos, se sienten poderosos al reflejarse en el espejo de ese *otro* y verse victoriosos, y no pueden evitar la carcajada. La risa del mundo del carnaval, la que nace de la revolución de las apariencias, es una especie de medicina para el ser humano, tan grandiosa como perversa, tan revolucionaria como efímera, tan paliativa como el hambre saciada. Así lo aseguraría Gómez de la Serna: «los clowns, en resumen, son una especie de enharinados panaderos que preparan el pan de la risa para todos» (Gómez de la Serna, 1968: 35)¹⁴.

En definitiva, la risa se nutre de lo doloroso para mostrar dónde está la herida, precisamente porque, como decía Ingmar



Bufón don Sebastián de Morra. Diego Velázquez, 1645.

¹⁴ El hambre se remedia con comedia, así nos lo enseñó Calderón:

VEJETE: No hay quien no tema en las Carnestolendas [...]:

Cercadas nuestras ganas estos días de ejércitos de mil pastelerías,
y tal hambre en el cerco padecemos
que hasta las herraduras nos comemos.

MARÍA: Mas todo, padrecito, se remedia.

VEJETE: ¿Con qué, hijitas rollonas?

LAS DOS: Con comedia.

RUFINA: De otro entretenimiento no gustamos.

LAS DOS: Comedia, como Iglesia, nos llamamos.

Las Carnestolendas (Entremés) de Pedro Calderón de la Barca, a través de José María Díez Borque: “Pulpito y máscaras en el Siglo de Oro” en Huerta Calvo (ed.), 1989: 202-203.

Bergman, «los grandes dolores no pueden ser traducidos en una obra de arte, salvo a través de la farsa»¹⁵. Por su parte, para Fellini, la comedia lleva y ha llevado siempre una tragedia silenciosa bajo su máscara:

La intención de los auténticos escritores de comedia —es decir, los más profundos y honestos — no es, de ningún modo, divertirnos únicamente, sino abrir desgarradoramente nuestras cicatrices más dolorosas para que las sintamos con más fuerza. Esto se puede aplicar a Shakespeare como a Molière tanto como a Terencio y a Aristófanes. Por otro lado, no existe un verdadero trágico -estoy pensando en Eurípides, Goethe, Dante- que no sepa cómo mantener sus sufrimientos más terribles a una cierta distancia irónica (Fellini, 1978: 69).

¹⁵Peter Torop. *La Traduzione Totale. Tipi di Processo Traduttivo nella Cultura*. La traducción es mía.

d) Lo sublime.

Cabría preguntarse por qué la risa se radicaliza precisamente en este momento de la cultura europea. El Renacimiento ha comenzado por cuestionar el teocentrismo y ha acabado construyendo una nueva vara de medir que coloca al individuo como protagonista de los cuestionamientos filosóficos y culturales. El *cogito* cartesiano nos convierte en individualidades pensantes, de hecho, nos certifica como individualidades, pero los avances filosófico-científicos encuentran pronto una censura ideológica a la vez que religiosa que frenará de golpe el desarrollo de la cultura europea. Es un tiempo para refugiarse en la risa, tiempo de guerras y oscurantismo, no debe ser casual que la risa comience en este período a apoderarse de lugares más siniestros y dolorosos de la existencia, abriendo paso a un nuevo tipo de grotesco, más oscuro, más misterioso, o, como veremos ahora, más sublime.

La herida del individuo se hace más visible, de ahí que la comedia comience a reírse no sólo de los ridículos, del otro goliardo, juglar o cómico... sino de todos, de uno mismo, hasta de los héroes. La risa barroca recoge las lecciones del distanciamiento irónico y comienza a reírse incluso del autor (como hace Cervantes con la ayuda de su apócrifo Cide Hamete Benengeli, o Velázquez con ese espejo irónico que es *Las Meninas*). Tal vez comienzan a derrumbarse, como el Imperio español, aquel donde antaño nunca se ponía el sol, todas las creencias universales. Todo pasa por el rasero de la ironía, a merced de la risa, tal vez por eso lo cómico se irá cubriendo cada vez más de

oscuridad en su camino inexorable hacia la risa moderna.

Dice Ángel González que es precisamente esa profunda crisis ideológica la que rescata el sentir de lo sublime que, coincidentemente, resurge siempre en tiempos de crisis, pero que encontrará en ese final del Barroco un caldo de cultivo fundamental para la construcción de la Modernidad cultural que arranca con las ideas ilustradas y que definirá el tránsito hacia el siglo XIX: «La hegemonía de "lo sublime" ha comenzado con el derrumbamiento del Antiguo Régimen, con la conciencia de que todo —y tanto quizá cuanto más grande— está en peligro y a punto de caer» (González, 2008: 14). Lo sublime, en su potencia abismal hacia lo inmenso, ya no nace de lo



Gustave Doré, *Pierrot grimaçant*, sin fecha (mediados siglo XIX).

bello, sino de una experiencia compleja basada en algo inmaterial que acompaña a la obra artística y que se encuentra más allá del placer y el sufrimiento, y que, por tanto, convive entre la obra y su lector. Ya no se trata de una experiencia estética amable, en busca de armonía y belleza, sino de un arma reveladora de una verdad latente, más que otra cosa, conmovedora. «Lo que nos atrapa o nos captura no es tanto un placer positivo cuanto una experiencia compleja, en la que el dolor tiene un lugar importante y en la que está en juego algo que puede aparecer más allá del placer y del sufrimiento» (Saint Girons, 2008: 128).

Resulta fundamental que la risa haya virado su trayectoria hacia caminos menos luminosos y más grotescos. Además, lo sublime ha abierto la puerta de la inmensidad frente a las categorías estéticas aristotélicas, donde el canon ya no imprime lo bello, sino lo conmovedor. La risa autorreflexiva nos permite, por fin, tener consciencia de que dentro de nosotros, bajo la máscara, conviven *otros* que infunden plurisignificación a nuestras banales y aparentes realidades.

La maschera carnevalesca, la maschera della commedia dell'arte, abbatte il definitivo e irrevocabile e apre continue possibilità di vita. [...] Non appartiene ad una sola storia, ad un solo intreccio, ad un solo destino, ma si rende disponibile a più vite, a più intrecci, a più storie. [...] Lascia emergere tutta l'ambivalenza del grottesco, che non è solo rinascita, rinnovamento, ma anche dissimulazione, travestimento che nasconde forze malefiche e distruttive. È la maschera "diabolica", che cela un'identità misteriosa e inquietante: alla festa carnevalesca si contrappone il rituale demonico, alla gioia l'orrore. (De Gaetano, 1999: 13)

Estas alteridades irán adquiriendo cada vez más presencia en las ficciones del individuo hasta acabar, como veremos, por dominar el yo que las albergaba. El *otro* que vive debajo de la máscara está a punto de mostrar su lado siniestro.

e) Identidad ilustrada y otredad romántica

El tiempo, ¡siempre el tiempo!, acabaría por darle horriblemente la razón, y muy pronto se vería que nada podía escapársele a la risa, ni siquiera lo más horrible, como la guillotina (González, 2008: 12).

¿Hay algo más grotesco que comenzar un siglo con la cabeza de un rey absolutista rodando por la Plaza de la Concordia de París? ¿Acaso no es la refiguración más total del *mundo al revés*?

Este acontecimiento histórico resquebraja la conciencia colectiva de tal modo que abre una nueva era. Sin embargo, para llegar a ese punto, resultó fundamental el calado de las ideas de la Ilustración propugnadas por el idealismo enciclopédico del XVIII, amante de los carnavales venecianos y de las pelucas empolvadas, que, bajo un paternalismo histórico, fabricó los derechos fundamentales de la modernidad. Partiendo de esa crisis ideológica que asolaba el final del mundo barroco, surge la luz que daría nombre al siglo en la corte una Francia decadente y Rococó.

Uno de los elementos que afloran en este siglo de ideas, heredada de planteamientos barrocos previos, es el cuestionamiento de la dicotomía realidad-ficción como una bifurcación impermeable, esta frontera hasta entonces tan definida se comenzará a poner en duda. Después de los antihéroes barrocos, nos comenzaremos a cuestionar si una máscara disfraza realmente o si, tal vez, revela una verdad mayor, si el mundo de las apariencias es real o tan sólo un puro uniforme.

No sería hasta el siglo XVIII (...) cuando se empezaría a cuestionar esa diferenciación tan contundente entre el mundo real y el mundo de las apariencias, preocupación incorporada también en el romanticismo literario. [...] deja de haber razones por las que las máscaras, los disfraces y demás artificios tengan que estar excluidos del reino de lo verdadero y confinados al mundo de los fingimientos (Sanabria, 2011: 31).

La Ilustración hará del concepto de individuo el estandarte de la recién inaugurada Edad Contemporánea, lo cual generará el nacimiento de un renovado interés por investigar los resquicios del hombre, sus derechos, sus obligaciones, su reacción ante un entorno hostil, o nuevo, o extraño... No será, creemos, casualidad que en esta época nazcan las primeras autobiografías y autorretratos con un proyecto definitivamente artístico, donde la máscara de uno mismo sobresalga con un poderoso ímpetu. Como diría Montaigne, «ensayar es pintarse uno mismo» (en Trías, 2003: 4-5). El artista se desnuda y se enmascara al mismo tiempo, en una revelación constante y descarnada.

Las alteraciones se presentan cuando el motivo lo compone el mismo autor como objeto de representación al elaborar su autorretrato, en el que, al menos antes de la invención de la fotografía, interviene un espejo, [...] el artista lo usa para verse y pintarse, y su resultado responde indefectiblemente a «un juego de sinceridades y enmascaramientos, de espontaneidades y ritos, en los que se advierte la mezcla indeslindable de indagación descarnada y representación mítica» (Argullol, 1994: 173).

Escribir o pintar a los demás es siempre retratarse a uno mismo, pero escribir o pintarse a uno mismo reporta un juego de espejos y máscaras tan apoteósico como el carnaval, donde el grado de autenticidad tendrá que ser puesto en cuestión tan pronto como nazca ese autorretrato. El prodigio de *Las Meninas* es precisamente ése: como explica Foucault en su célebre ensayo¹⁶, Velázquez ha hecho que el retrato pierda idealismo en favor de un encuentro fortuito con la ironía y el distanciamiento, que abre paso, lento pero seguro, al espectador dentro del cuadro. Así lo explicaría Estrella de Diego en su ensayo sobre la autobiografía: «También en *Las Meninas* el pintor mira y se mira y se pierde en nosotros, que no entramos en el cuadro, no: es el cuadro el que se desborda, espacio circular que nos asalta a su manera, firme, muy firme» (Diego, 2011: 22).

El retrato ideal ha muerto porque dentro del retrato moderno también estamos retratados nosotros los observadores, provocando entonces el nacimiento de un espacio circular, autorreferencial y paródico, fragmentario y múltiple.

Tal vez la fractura del espacio implique también la fractura del sujeto como lo espera y lo exige la tradición: se fractura el espacio. Se fractura el sujeto –o todo lo contrario-. Quién sabe si a mediados del XVIII ese «yo ejemplar» de los retratos y autorretratos clásicos se había trastocado para siempre y estaba a punto de dar paso a ese «yo quebrado», el que corresponde a la contemporaneidad... (Diego, 2011: 31).

El individuo ha comenzado su odisea de modernidad hacia la distorsión y la fractura. La revolucionaria búsqueda, el abismo del hallazgo ante la perfección de la copia, la imagen ante la idea. El grotesco festivo se ha vuelto oscuro y solitario:

Un cambiamento di stato del grottesco, attraverso una progressiva neutralizzazione delle spinte generative ed una cristallizzazione delle istanze di negazione. È il grottesco soggettivo romantico, un «grottesco da camera: come un carnevale vissuto in solitudine». Il grottesco sembra perdere la sua originaria ambiguità e trasformarsi in un grottesco «nero», puramente critico (De Gaetano, 1999: 15-16).

Muerto el yo, nos quedan los abismos negros que escondía la máscara.

Precisamente en este tiempo surge la primera agrupación estética que se podría entender como tribu urbana, los *muscadins*, los primeros jóvenes que se rebelaron contra la ética dominante a través de la estética. ¿Casualidad que sea precisamente en un tiempo de crispación como el que vive la Europa de fines del XVIII? Bollon explica cómo los diversos estilos contracanónicos nacen siempre en momentos de transición ideológica, en momentos de pugna política, donde la sociedad está confusa y la inestabilidad social impide discernir por dónde continuará el camino. Cuando la sociedad se encuentra en un cruce de caminos entre diversos comportamientos, «no es raro entonces ver surgir diversos estilos-modos de vida correspondientes a esas alternativas. [...] El Estilo llega

¹⁶ Nos referimos al ensayo que abre *Las Palabras y las Cosas*: “Las Meninas”.

siempre en momentos de irresolución fundamental, cuando la sociedad no termina de elegir...» (Bollon, 1990: 115). En una palabra, el estilo vive en íntima relación con los tiempos y las etapas de crisis socioeconómicas.

Y es que las consecuencias socio-políticas de la Revolución Francesa provocan una profunda inestabilidad en esa Europa recién llegada a la Contemporaneidad. Se avecinan años convulsos, un tiempo de guerras ideológicas, de renovadoras propuestas políticas, de megalómanos emperadores y de luchas populares. Entonces se produce un feliz reencuentro con el recurso de la máscara, ahora ya como un arma reveladora de verdad. El Romanticismo está a punto de comenzar su viaje por las alturas y por las profundidades del alma. No nos sorprende, por tanto, encontrarnos con las palabras de Goethe, quien recupera el tiempo del carnaval como único viaje hacia el *carpe diem*. Lo hará precisamente en su *Viaje a Italia*, viaje en el espacio y en el tiempo, evasión y alteridad romántica en estado puro: «Puesto que la vida, en suma, como el Carnaval romano, ni se puede abarcar de una mirada ni gozar de ella y hasta se halla llena de peligros, que esta indolente sociedad de máscaras nos recuerde que debe darse importancia a todo goce momentáneo, que a menudo nos parece baladí» (Huerta, 1989: 230).

Son años de transición de una era a otra, años que han visto caer a los más invencibles imperios y encumbrar a los más insospechados héroes. Así, tal y como ya dijimos que ocurriera en la época del claroscuro barroco, los conceptos fundamentales de la existencia volverán a verse cuestionados, aunque esta vez de manera mucho más inquietante.

La messa in questione «classicista» della visione del mondo medievale-rinascimentale e del riso grottesco affermato in tutta la sua ambivalenza porterà ad una ripresa «romantica» dell'*imagerie* e della visione grottesca. Una ripresa che trasforma la festa popolare in «teatro» individuale, la maschera da rigeneratrice in dissimulatrice, il riso da gioioso in «infernale, tetro e maligno», trionfo del demoniaco (De Gaetano, 1999: 16).

La identidad, la individualidad, el Estado... incluso la fe se verá puesta en entredicho. Por eso es tiempo para recuperar la risa, pero ampliando los límites de su crítica hacia lo blasfemo y lo satánico, inventando una belleza poseída por lo siniestro, llena de atalayas, lunas llenas y danzas de la muerte.

Ésa es la musa moderna, la que fusiona lo bello y lo siniestro para recrearse en lo sublime, un sentimiento que había definido Kant en su *Crítica del Juicio* y que determinará la construcción de una nueva estética. Se trata de «la redención romántica de lo feo» (Eco, 2007: 294). Victor Hugo será uno de los primeros en ponerle adjetivos al nacimiento de esta belleza *otra* tan fundamental para la Modernidad: «La muse moderne [...] sentira que tout dans la creation n'est pas humainement beau, que le laid y existe à coté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime [...]. La poesie dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la

lumière, le grotesque au sublime, [...] la bête à l'Esprit» (Trulli, 1997: 50). Será el propio Hugo quien confirme la llegada poderosa de esta musa moderna construyendo a dos de los más fundamentales *feos* de la época romántica, el Quasimodo de *Notre Dame de Paris* (1831), y el Gwynplaine de *L'homme qui rit* (1869). Este último nos resulta aún más representativo debido al juego perverso que Hugo construye entre deformación, máscara, sonrisa y tragedia:

Un rostro como este no es producto del azar, sino que está hecho a conciencia [...]. Todas las apariencias hacían pensar que industriosos modeladores de niños habían trabajado en aquella cara [...]. Esa ciencia, hábil en los cortes, en las obturaciones y en las suturas, había cortado la boca, desbridado los labios, descubierto las encías, alargado las orejas, separado los cartílagos, desordenado las cejas y las mejillas, alargado el músculo cigomático, atenuado los puntos y las cicatrices, reconducido la piel sobre las lesiones manteniendo no obstante siempre la boca abierta, y de esta obra de escultura poderosa y profunda había surgido una máscara: Gwynplaine (Eco, 2007: 294).

Otro elemento determinante es que el artista romántico se plantea la vida desde el distanciamiento más individualista y poderoso. Su insatisfacción presente le llevará a huir del mundanal ruido en busca de unos (a menudo inaccesibles) *paraísos perdidos*.

Murallas derruidas, atalayas, tormentas... la experiencia estética romántica se basa precisamente en la evasión y en la contemplación distanciada. «El mirar se transmuta en considerar», escribe Goethe (Saint Girons, 2008: 187). Se trata más que de observar, de experimentar el distanciamiento entre el individuo y la inmensidad perdiendo por un momento la humanidad a favor del abismo. Operación muy similar, por cierto, a la que ejerce la ironía, que basa la construcción de su comedia en la visión distanciada, que es definitivamente inorgánica. Así nos lo explica Paul De Man: «El acto irónico, como lo entendemos ahora, revela la existencia de una temporalidad que definitivamente no es orgánica, puesto que su relación con la fuente se da sólo en términos de la distancia y la diferencia y no permite, por tanto, ni un final ni una totalidad» (De Man, 1991: 246).

Ya sea una elevación por las alturas o una inmersión por las profundidades, podemos sentir esa contemplación sublime en los acantilados nubosos de Caspar David Friedrich, en los mundos dantescos de William Blake, en las visitas al infierno de Goethe o en los malévolos experimentos de Mary Shelley. El protagonista de la experiencia estética es el ojo que contempla.

Para Burke y sobre todo para Kant, en la necesidad de alcanzar lo sublime subyace la necesidad de contemplarlo. El aventurero se transforma en simple testigo [...]: se pasa de una teoría de la creación a una teoría del sentimiento que, a su vez, es también una teoría de la pasión y de la emoción (*Ruhrung*). El ser humano ya no se deja simplemente transportar por lo sublime a cualquier otro lugar, sino que se siente herido y traspasado en lo más vivo por la toma de conciencia de lo terrible (Saint Girons, 2008: 155).

El artista romántico se evade en primera instancia por decisión propia, y ya cuando su evasión del mundo es definitiva, es consciente de que el espacio que contempla pasa a ser el reflejo del enorme abismo que lo separa del mundo. De algún modo, la distancia entre su individualidad y todo ese mundo exterior no era más que el reflejo de sí mismo. Así lo explica el propio Hugo:

Es algo inaudito: resulta que es en nuestro interior donde tenemos que mirar lo que está fuera. El tenebroso y profundo espejo está en el fondo del hombre. Allí está el terrible claroscuro. Algo reflejado por el alma produce más vértigo que su visión directa. Es más que la imagen, es simulacro y en el simulacro hay algo de espectro. Ese complicado reflejo de la Sombra es un aumento respecto de lo real. Al inclinarnos sobre el pozo que es nuestro espíritu descubrimos allí, en un estrecho círculo, como en un abismo, el mundo inmenso (Saint Girons, 2008: 188).

El espejo se torna siniestro, más distorsionado y grotesco que nunca, y revela una verdad sublime. Como nos dice Keyser, el monstruoso grotesco se sentía mucho más verdadero de lo que parecía a primera vista: «de hecho, al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante un mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad, [...]. Se percibe, también [...], una inquietud por la posibilidad de que lo grotesco albergue un contenido más profundo del normalmente diagnosticado» (Keyser, 2004: 50-51).

En nosotros mismos habita la bestia y el espíritu, lo celestial y lo infernal, lo bello y lo feo... el abismo. Poco a poco, el Romanticismo va desvelando la *otredad* siniestra que habita bajo el antifaz, la otra cara de la individualidad, la sombra de la luminosa identidad ilustrada: el *doppelgänger*. Es ahora cuando hace mella la comedia triste de la pantomima en la descolorida humanidad carnavalesca de los Caprichos

de Goya, cuando se comienza a destapar a esos otros malvados que llevamos dentro, seamos Fausto o Mefistófeles, don Juan o su antifaz, Hamlet o el fantasma, Victor Frankenstein o su criatura, Jeekyll o Mr. Hyde. El otro ya está dentro.



Autorretrato con la muerte tocando el violín.
Böcklin, 1872

Este tema vuelve una y otra vez a lo largo de todo el siglo XIX, hasta culminar, por ejemplo, en *El extraño caso del Doctor Jeekyll y Mr. Hyde* (*sic.*), de Robert L. Stevenson (1885). (...) la reflexión acerca de este asunto (la responsabilidad del creador en la aparición de lo monstruoso) procede en el sentido de una creciente aceptación de lo monstruoso inherente al sujeto. La monstruosidad se convierte en interior al sujeto y Stevenson, subrayando el papel

del rechazo y el entorno de lo rechazado, acaba anticipando los descubrimientos del psicoanálisis (Saint Girons, 2008: 207).

Así lo recuerda el propio Stevenson de boca del doctor Jeckyll:

I was no more myself when I laid aside restraint and plunged in shame, than when I laboured, in the eye of day, at the furtherance of knowledge or the relief of sorrow and suffering. [...] man is not truly one, but truly two. I say two because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens (Stevenson, 2006: 49-50).

Es ahora cuando se empieza a juzgar al individuo desde todos sus ángulos, con todos sus tabúes y secretos, con todos sus rostros y disfraces. «El hombre y su reflejo dejan de ser solidarios: su divergencia toma cuerpo ante el espejo, hasta tal punto que la imagen especular se emancipa y, en último extremo, ya no es percibida como un fenómeno óptico, sino como un rival amenazador» (Melchior-Bonnet, 1996: 268).

El otro se convierte en una necesidad de la modernidad. El antifaz se ha revelado una belleza siniestra. «Mucho es lo monstruoso. Sin embargo, nada es más monstruoso que el hombre» (Saint Girons, 2008: 84).

1.2. La modernidad.

a) La máscara contra el mundo: la ficción *mise en abîme*.

Moda total, el Romanticismo es una panoplia, una estética, una fisonomía, una sinfonía de colores, un sistema de mitos y de ideas recibidas, un panteón de héroes reales e imaginarios, pero también un modo de vida que se inmiscuye en todas las prácticas y dicta leyes sobre cualquier tema (Bollon, 1990: 73-74).

La estética romántica se convierte en un mundo más allá del mundo más excesivo, más intenso. «Se tiene el proyecto de poner patas arriba el planeta», dirá tiempo después Gautier, se busca escapar, construirse una vida *otra*, un *mundo al revés* que tambalee los hasta entonces claros límites entre realidad y ficción. «Seguramente la realidad es un esfuerzo de invención, uno más entre los géneros literarios con los que cumplimentamos nuestra querencia por el estilo. Por ello la misión del escritor no es la descripción sino el reto, (...) el futuro es un arma cargada de poesía» (Rodríguez Magda, 1997: 108).

La romántica, como todas las modas, también resultó efímera, puede decirse que ya en 1836 la novedad y la rebeldía había sido digerida por el sistema. Ahora bien, su herencia de algún modo se sumerge en todas las estéticas de rebeldía que están por llegar, impregnándolas del idealismo fundamental para ir contracorriente. «La moda romántica habría cubierto su tiempo real, efímero como el de todas las modas. Le quedaba por cumplir su destino simbólico, el más importante de todos y su verdadera revancha sobre el tiempo» (Bollon, 1990: 77).

Son estos mismos románticos quienes, por alejarse de su mundana y burguesa cotidianidad, adquieren el hábito de disfrazarse de artista. Es a partir del Romanticismo cuando podemos observar la construcción de una bohemia que convive y se opone a la sociedad de su tiempo. Por primera vez, la cultura y el arte comienzan a contaminar la realidad, haciendo de los bohemios unas auténticas máscaras de ficción, fabricando al artista descarriado, opuesto e incomprendido por el mundo que lo rodea, incluso correspondiéndose con la imagen de los funambulistas y saltimbanquis como modelos identificativos del arte. «¡Salve, telón o máscara! Yo tu belleza adoro», dirá Baudelaire (1991: 385).

Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito *deformantes*, con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte. Se trata de un autorretrato encubierto, cuya intención no se limita a la caricatura sarcástica o dolorosa. [...] El juego irónico se emplea como interpretación de uno mismo sobre sí mismo: es una epifanía ridícula del arte y del artista. La crítica a la honorabilidad reglada tiene así su equivalente en la autocrítica dirigida contra la propia vocación estética, uno de los componentes que se debe reconocer como característico de la «modernidad» (Starobinski, 2007: 9).

Tal vez la máscara social que se conoce en el argot informal como «tribu urbana» nazca de una necesaria ficción en donde basar su idealismo, su mundo de utopías. Tal vez sea el arte, o la rebeldía, o ambas cosas a la vez, entrando en la vida. «Los estilos expresarían en el fondo una especie de conocimiento poético de la realidad» (Bollon, 1990: 11).

Como los mitos, los estilos no son sino fantasmas, imágenes borrosas, en la frontera misma del rechazo del sentido; éstos no se ejercitan para nada a ciegas: captan simplemente lo real de un modo distinto y complementario del lenguaje» (Bollon, 1990: 91). A la vez que el bohemio, surge el dandy, y a partir de éstos, el vanguardista, el existencialista, el beat, el hippie, el punk y tantos otros grupos que a través de su estética, trataron de poner en entredicho el sistema, de descoronar la cultura canónica con las que les tocó combatir. No dejan de participar de la revuelta carnavalesca propugnada por los autores barrocos, solo que su guerra ha entrado (tal vez para siempre) en el mundo de la realidad.

Esos insolentes, esos escandalosos, esos desviados son "bufones", "payasos", "grotescos" - otras figuras tradicionales del cínico- que hablan allí donde otros callan, que claman tapados por una máscara de burla su verdad insoportable frente al poder, o también desgarran, con su humor, con su "locura" aceptada, el velo de la lógica para arrastrar a un mundo sin referente, poniendo en comunicación a quienes los miran con una especie de más allá o más acá de lo humano y de lo social (Bollon, 1990: 185).

¿Acaso estos movimientos, se pregunta Bollon, tienen un contenido real o son formas puras que se llenan con las significaciones del entorno? Hay un "algo" en el estilo que carece de significación *a priori*, y que parece ser algún tipo de locura, que lleva al rebelde a caminar tan a contracorriente. «Hay en el dandismo y en todas las manifestaciones de lo que hemos llamado Estilo mucha inconsecuencia, en parte de juego puro casi "idiota" con el sentido, así como un goce casi loco de mostrarse como negadores absolutos, imposibles de clasificar, de comprender, de reducir: una especie de rebelión última, sin objeto ni razón, que confina con la demencia» (Bollon, 1990: 240).

El Romanticismo ha abierto la puerta de la utopía, de la evasión, incluso del suicidio, para que el rebelde pueda encontrar su escape, para que pueda ejercer su locura, una locura sin significación, sin proyecto ideológico y sin consecuencias, un juego *mise en abîme*, la definitiva puesta en ficción del individuo a través de la rebeldía de lo grotesco. «No todos pueden darse un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse un festín de vitalidad, a expensas del género humano, aquel a quien un hada insufló en su cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio, y la pasión del viaje» (Baudelaire, 1996: 66).

b) Las máscaras éramos nosotros.

La rebeldía la determina el traje, o, al menos, el participar de una estética que se salga de la norma, que participe de lo que hemos ido llamando *grotesco*, sí parece llevarnos directamente a la rebeldía. Según explica Bollon, el estilo es lo que marca la diferencia de un tiempo, como *una especie de pensamiento salvaje de lo social*. Parece que detrás de la estética reside una ética de las apariencias, una moral dominada por lo superficial. El teórico francés alude a una pertinente expresión del Nietzsche de *La Gaya Ciencia*, en la que tilda a los griegos de «superficiales por profundidad», y reflexiona acerca de la verdadera significación de esta superficialidad, de esta ética de las apariencias.

Según Nietzsche, los griegos no se unían a las apariencias por debilidad, por impotencia de no poder alcanzar la profundidad: al contrario, *porque* eran «profundos», verdadera y absolutamente, habían decidido «permanecer valientemente en la superficie» de las cosas [...]. La «profundidad» era en ellos, sin ambigüedad posible, antecedente. «Superficiales por elección, después de haber experimentado las ansias y los estancamientos de la profundidad»: ese es, en efecto, el sentido de la frase de Nietzsche desarrollado en toda su lógica subyacente (Bollon, 1990: 197).

De algún modo, esa superficialidad *a posteriori* de una primigenia y fallida profundidad, refleja, a su manera, una «actitud general inscrita en una mirada, de un arte de vivir e incluso de una concepción del mundo —en resumen, de *una total filosofía fundada en la Apariencia y su respeto* —» (Bollon, 1990: 196). Recurrir a la apariencia como único refugio parece una vuelta a la intuición, al instinto. La imagen encuentra su sentido en su ausencia de sentido, una segunda inocencia que se deshace de las presiones de la interpretación que tanto aborrecerá el siglo XX¹⁷, y que el arte irá progresivamente investigando más y más a lo largo del siglo.

Si evitamos la tentación de interpretar, si nos liberamos de esa presión, el mundo vuelve a ser objeto pleno, libre y ligero, y todo es fuente de emoción para el individuo, «más todavía que un arte de vivir, es *una vida erigida en obra de arte*, en objeto de goce y de conocimiento estéticos» (Bollon, 1990: 200).

Evitar la interpretación, dejar que el cuerpo hable. «No existe modo de superar lo que está *dado* a primera vista o de desentrañar el sentido: tan sólo es “une superficie sans intérieur, un épidermie sans entrailles, une coque vide, une moule”, dice Jean Clair (1977b: 139)» (Sanabria, 2011: 156). Parece que el mundo post-romántico, después de las aventuras que emprende el arte hacia el calco de la realidad a través de las teorías krausistas y naturalistas (y sus respectivas

¹⁷ Nos referimos a cuanto señalado, entre otros, por Sontag en *Contra la Interpretación*, o a las ideas de Jean Clair y Robbe-Grillet.



Francis Bacon, *Autorretrato*. 1972.

desilusiones), hace las paces con la razón y también desiste en su empeño de “imitar”. Según Bollon lee a Nietzsche, el «decir lo menos a fin de sugerir, de dar a entender [...] se hace tanto por escepticismo respecto a la "verdad" como por respeto al juego social, por tacto y por civilidad» (Bollon, 1990: 213). Entonces, el arte vuelve a alzar el vuelo, y, como el estilo, encuentra su razón en la ausencia de razón, en el juego de la apariencia, en la apoteosis de la imagen.

La profundidad, que trataba de poner orden, reconoce su fracaso y se vuelve apariencia, llegando entonces a una inocencia que es "segunda" y que reporta una nueva mirada que acepta y reconoce el mundo en su enigma. «No hay el Bien o el Mal, lo Bello o lo Feo; el mayor Mal puede ser la condición del mayor Bien y lo Sublime nace

más allá de las categorías usuales, de su trastorno. [...] Las abstracciones estéticas y morales [...] son ficticias...» (Bollon, 1990: 210-211).

El traje es, por tanto, una elección inconsciente por parte del sujeto que dice más verdad que el «realismo» exterior y racional porque ha comprendido que nunca se podrá llegar a esa realidad. Superficiales por decisión, cínicos nihilistas, armónicamente desengañados.

Su refinamiento era una conquista, el envés brillante —el «remedio» o la «revancha», como hemos visto, de la superficialidad nietzscheana— de un profundo y casi irremediable nihilismo intelectual y moral, como si en cierto modo hubieran «dado la vuelta» al mundo y, en la desesperación y el vacío a que los llevaba su lucidez, hubieran decidido, *elegido* oponer una especie de «gay saber» de la vida delicadamente desengañado... (Bollon, 1990: 215-216).

c) La alienación y el individuo moderno.

«Vestir es decir sí a la ley imaginaria de la moda, poniendo el cuerpo “en circulación”» reflexionaba Patrizia Calefato (2002: 122).

La segunda mitad del XIX comienza a aceptar la mercantilización del mundo, que lleva irremediablemente a la mercantilización del sujeto, del individuo, por lo que los cuerpos (y sus máscaras) comienzan a circular de manera irremediable en el mercado del mundo. Cuando la Revolución Industrial va consolidándose, la vida en la urbe se convierte en un escaparate de *mundanidad*, y la moda, la recreación de uno mismo a través del estilo, el estandarte de la modernidad y la jerarquización de la sociedad.

Walter Benjamin, otro gran *flanêur* de la modernidad, supo observar cómo la multitud que poblaba la moderna metrópoli no era más que un simulacro de sociedad, una escenografía virtual de un mundo basado absolutamente en la apariencia: «El "mundo" que puebla la moderna metrópoli es la "multitud" como "velo" que esconde la masa» (Benjamin, 2005: 432). Lo que consideramos mundo tan sólo es la pátina deshumanizada, fetichista y grotesca de algunos elementos dispersos de la masa; son el simulacro del mundo industrial donde ya todo es objeto. El mundo entero es simulacro, escenografía, *all the world's a stage*, que diría Shakespeare.

Benjamin basaba su teoría en las tesis sobre el fenómeno de la alienación en Karl Marx, como precisa Patrizia Calefato en el ensayo que acaba de ser citado.

En los *Manuscritos* de 1844, Marx releva cómo, en el trabajo alienado, un objeto producido por el trabajo del operario surge delante de su productor como un "ente extraño", una "potencia independiente": el trabajo se ha objetivado, y esta objetivación no sólo produce como "objetos" los productos del trabajo, o sea las mercancías, sino que produce como objeto y como mercancías el trabajo mismo y al operario mismo. La universalidad del "hombre", entendido como ente genérico, *Gattungswesen*, se manifiesta fundamentalmente en la relación entre ser humano y naturaleza, que (sic.) "ha hecho su cuerpo inorgánico" (Calefato, 2002, 62).

Así, el concepto de alienación que expresa Marx, que luego será considerado «el fetichismo de la mercancía» en *El Capital*, es lo que recoge Benjamin para reflexionar acerca del individuo en la mundanidad.

El hombre, convertido ya en una parte más del proceso de industrialización, en una pieza más de la mecánica de la sociedad contemporánea, ha comenzado un camino de «objetualización» que lo llevará a perder su condición de individuo singular e irrepetible. Es un objeto más. Pura máscara de sí mismo, puro fetiche de la mercancía.

El trabajo le quita al ser humano la naturaleza y el género. La naturaleza misma se aleja. El cuerpo es expropiado y hecho envoltorio, aderezo y soporte inorgánico. La naturaleza social alienada, convertida en objeto, funciona independientemente del ente humano genérico del cual se ha separado y el fetichismo representa el momento de "valorización" perversa de este "objeto" (Calefato, 2002: 62-63).

Así, el proceso de industrialización nos lleva a una ecuación como la siguiente:

INDUSTRIALIZACIÓN > ALIENACIÓN > OBJETIVACIÓN > FETICHISMO.

Calefato dirá que la moda, como gran negocio de la industrialización, será el espejo de los cuerpos convertidos en objetos, y la pasarela, el espejo desvitalizado y fetichista de una vieja forma sensible. ¿Será el carnaval una forma de revitalizar lo inorgánico de la moda?

Por otro lado, la mujer se convierte en el estandarte de tal mercantilización, pues, tal y como dice Benjamin, protagoniza los dos formas sensibles del mundo desnaturalizado. La moda asume una dimensión alegórica en la metrópoli moderna que es hacer del cuerpo objetualizado una mercancía, encontrarle a lo inorgánico su "sex-appeal", dice Calefato. Sin embargo, esto no es negativo, más bien al contrario, «la moda obtiene vida de la duplicidad implícita en sus formas de seducción, cristalizadas en el estereotipo y en el lugar común, pero que también están dirigidas a la inversión del mismo estereotipo, a lo carnavalesco de las formas del cuerpo» (Calefato, 2002, 64-65). Esto ocurre debido a que la moda es el referente y el traje, su materialización en el mundo. Calefato remite a la dicotomía lingüística del estructuralismo saussuriano para explicar esto; la moda es al significante lo que el traje al significado.

Por eso la moda es el espejo, lo institucional, el mito; y el traje en su mundanalidad, su uso cotidiano, excéntrico y espontáneo, la ruptura, la inversión carnavalesca. Cuando la moda encuentra las grietas de la norma, se advierte la ruptura, la revelación, *una cierta locura*.

A través de la alienación del individuo moderno, donde el sujeto es ya objeto cargado de significaciones para el mundo, el individuo juega con su traje, se recrea en su apariencia para reflejar *un cierto yo*, que esconde partes fundamentales de sí mismo (donde reside lo abyecto) y que, a la vez, revela otras muchas regiones de su identidad, consciente o inconscientemente. Así, nos explica Calefato, aparece la comunicación no verbal consciente, y el sujeto convertido en objeto construye su disfraz. «El cuerpo revestido –una figura que expresa el modo en que el sujeto está en el mundo a través de su apariencia estética y sensible, su relación con otros cuerpos y las propias experiencias corpóreas vividas- es, pues, una figura que podemos considerar un “pasaje del deseo” [...] como escribió Duras, “una nota insólita, inaudita”» (Calefato, 2002, 10-11).

Decir sí a esa *ley imaginaria que es la moda*, o darle la vuelta. Jugar. Así, un cuerpo se hace fetiche, entra en el juego de la ficción convertido en significante deliberado. Ya lo dijo Roland

Barthes, «je suis moi-meme mon propre symbole» (Barthes, 1979: 62), y nada mejor que terminar este recorrido con Cindy Sherman para demostrarlo.



Cindy Sherman, *Bus riders* (1976). Autorretratos de Sherman disfrazada de otros que son y no son ella misma.

1.3. La tragedia *cómica* del siglo XX.

a) Títeres de cachiporra. Las artes populares como fundamento.

*¿Acaso esta musa grotesca
–Ya no digo funambulesca–,
Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,
Y salta luciendo la pierna,
No será la musa moderna?*

Ramón del Valle-Inclán.

Estos versos de don Ramón del Valle-Inclán, uno de los protagonistas de nuestro teatro de títeres, proclamaban sin duda el nacimiento de una estética que personificaba la musa moderna. Valle profetizaba algo por entonces ya manifiesto: que el arte canónico, tanto en las artes plásticas como en las letras, se había probado insuficiente para reflejar la complejidad de la vida. Así, entre las luces de las exposiciones universales y las sombras de los humildes espectáculos callejeros, estaba naciendo un renovado y profundo interés por lo popular particularmente fomentado por la intelectualidad más bohemia del *fin de siècle*. También entonces nacía el siglo XX, arrancándole una sonrisa grotesca a las tragedias de la vida moderna: «El siglo XX no pudo esperar quince años para la fecha de su advenimiento; nació, gritando, en 1885» (Shattuck, 1991: 20). Valle-Inclán lo recordaba con admiración y lo puso en boca de Max Estrella precisamente en el ocaso de sus *Luces de bohemia*¹⁸. En esa fecha no se enterró a un rey, sino a un poeta, Víctor Hugo, y con él, al siglo XIX. Se enterraba con honores de rey al poeta, y de alguna manera, se daba la bienvenida a un nuevo modo de entender el arte.

Y es que en ese tránsito de un siglo a otro, lo popular en su mísera pequeñez, en su entorno más trágico, cómico, lírico y natural, se fue abriendo camino dentro del arte canónico. También lo afirma Starobinski:

Así, la influencia de la literatura se duplica en una conversión a lo real. Si la «pintura de tema histórico», que reina de forma indiscutible hasta mediados del siglo XIX, aporta una ilustración imaginaria a textos gloriosos (epopeya, tragedia, crónicas nacionales, etc.), la pintura de los fastos del circo y de la feria va a proveerse, en cambio, de imágenes tomadas del natural: el papel de la nueva literatura será, ante todo, poetizar esas imágenes, darles un valor afectivo, un significado casi alegórico. Si duda esto debe ser todavía demasiada literatura para quienes, más tarde, desearán que la pintura se establezca en el reino autónomo de las cualidades plásticas (Starobinski, 2007: 10)

Este cambio supuso tal vez la renovación más fundamental en el lenguaje estético que vivirá el arte occidental durante el nuevo siglo, y como ya avanzaba Starobinski, particularmente en las

¹⁸ Mientras agoniza en plena calle, entre el delirio y la lucidez, Max Estrella exclama: «¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo!» (Valle-Inclán, 2010: 172).

artes visuales y escénicas, pues será una puerta entreabierta a la revolución de las vanguardias. Esa puerta la entreabre la maestría del gran Alfred Jarry, cuyo *Ubu roi* es representado por marionetas en el Théâtre de l'Oeuvre en 1896, y en el Théâtre des Pantins en 1898. Ubu lo interpreta el propio Jarry pero el resto de los personajes son interpretados con marionetas. Jarry se atreve a mezclar figuras humanas con cabezas de madera como oposición al énfasis gritón y acartonado del teatro burgués, que será una crítica constante del nuevo al viejo teatro, pero tal vez por azar, la crítica de Jarry alcanzará cotas mayores pues generará toda una poética renovada sobre el personaje y su desarrollo escénico, un auténtico fenómeno revolucionario. Angelini, haciendo suyas palabras de H. Béhar acerca de la gran obra que abre el nuevo siglo, analiza:

Si è soliti, a ragione, considerare l'*Ubu roi* di Alfred Jarry come il primo esempio di una drammaturgia trasgressiva, madre, alla lontana, di quella avanguardistica italiana e francese per il suo fondamento parodico, antitragico, sostenuto da figure umane marionettistiche, segni parlanti con voci che arrivano come riprodotte da un fonografo, voci meccaniche per tic verbali e frequenti nonsense. Ubu è la marionetta senza passione, nata da uno scherzo goliardico e presto diventata stendardo dello sberleffo al personaggio e alla parola individuale; una marionetta, questa sì, disumanata in pura energia e aggressività; una marionetta, infine, non metaforica, [...] Henry Béhar così condensa la posizione teatrale di Jarry, elaborata intorno alla figura di *Ubu* [...]: «Il suo tratto più geniale consiste nell'aver compreso, innanzitutto, che solo l'opera granguignolesca, generata da bambini insolenti, poteva risolvere l'antagonismo delle estetiche drammatiche elaborate dal naturalismo ("questo bisogno di realtà che ci tormenta") e dal simbolismo ("la scena libera in balia delle finzioni"). (Angelini, 1991: 27-28).

El *Ubu roi* de Jarry marcará indudablemente la época y se convertirá en referente del nuevo teatro. Así, tal y como recogerá Lavaud, el propio Jarry diría: «antes de la edad de oro, carne y cuerno, las cabezas eran de madera. En esas cajas de madera se guardaba la sabiduría» (Dougherty y Vilches de Frutos, 1992a: 361). Por su parte, el siempre polémico y modernísimo Valle-Inclán, en su constante batalla por sacar al teatro de su anquilosamiento, abogaría por el teatro de muñecos y la modernidad de lo popular para una regeneración visual del teatro: «El teatro es lo que está peor en España. Ya se podrían hacer cosas, ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero. Hay que hacer un teatro de muñecos. Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica» (Rivas Chérif, 1973: 76).

Pero está claro que no se trata de un acontecimiento marginal, ni siquiera exclusivamente del mundo escénico. En los albores de ese nuevo siglo se darán unos acontecimientos esenciales para la recuperación protagonista de las artes populares, y con ello, la vuelta por la puerta grande de la estética del grotesco. Surgirá un enorme interés por algunos espectáculos circenses, ambulantes y callejeros, no ya sólo por parte del público mayoritario sino también por parte de una cierta intelectualidad, generalmente aquella que comulgaba con la bohemia, generalmente autores

antiburgueses que buscaban recuperar algo de la esencia perdida en las sombras chinescas, en los muñecos de cachiporra y en las acrobacias circenses del arte popular.

En el caso del circo por lo menos, se puede invocar una justificación que es, precisamente, de carácter plástico: es el lugar predestinado en el que se da rienda suelta a las formas y los colores, en el que las posturas, los ropajes, los movimientos pueden variar hasta el infinito. Estas variaciones, estas contorsiones, estas libres cabalgadas tenían como pretexto, hasta el siglo XIX, las aventuras de los dioses y de los héroes paganos, y las escenas de la Biblia, [...]. La elección del circo por tantos pintores del final del siglo XIX y comienzos del XX corresponde al declive de las fuentes de inspiración tradicionales y les opones una mitología substitutiva, en la que hay que ver una crítica implícita a los grandes temas en torno a los cuales la culera occidental había desplegado su séquito de imágenes. [...] ¿Qué queda de la tradición académica de lo Bello y lo Sublime, cuando se presenta el circo y sus ilusiones? (Starobinski, 2007: 10-11).



Luci del Varietà o los espectáculos populares, exordio de Federico Fellini. 1950.

Hay un relevo de los dioses por los bufones, «la musa salta luciendo la pierna», diría Valle-Inclán. Semejante replanteamiento estético ocurre debido a la llegada de la bohemia y su apología por los aires circenses y callejeros de farándula.

Entre estos grandes espectáculos, encontraríamos el grotesco *Grand Guignol*, que causó furor en Francia y acabaría por exportarse a la mayoría de los países vecinos, o el funambulesco teatro de

muñecos en Italia (en especial, el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca que tanto amó Valle-Inclán¹⁹). También suscitaron grandes pasiones el teatro de varietés, el género chico y el circo. Esta apología por lo popular en todas sus formas viene a ser el punto culminante de los espectáculos callejeros y saltimbanquis que habían caminado, siempre silencioso pero siempre sin despegarse, al margen del arte canónico:

La suerte del bufón y del payaso, tal como evolucionaban en los teatros de variedades, en el «Cirque Olympique» o sobre los tablados de las ferias, fue atraer hacia ellos un interés, una sensibilidad hacia los que una serie bastante inconexa de ejemplos [...] del pasado había creado ya cierta predisposición [...]. En este acogedor recuerdo hay espacio para los visitantes mas heteróclitos: cierta imagen del Sócrates irónico, que «bajo una envoltura de Sileno, oculta a un dios»; los actores de las farsas satíricas y las atelanas; los juglares y los albardanes de la corte en la Edad Media; los bufones del Renacimiento; la *Locura*, a la que Erasmo hizo enfrentarse en la cátedra; los ágiles intérpretes de las danzas macabras; los *clowns* de

¹⁹ Respecto a sus dos primeros esperpentos, Valle dice así: «Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia». Recogido por Velázquez Bringas en Kunicka (2008: 82).

Shakespeare; los personajes grotescos de los *Balli di Sfessania* de Jacques Callot; todo el repertorio de personajes de la *Commedia dell'Arte* tal como se les ve, en persecución del placer, [...] en las fiestas galantes de Watteau o entre las figuritas de porcelana de Bustelli; se recordaba el cinismo «a la Diógenes», del cual numerosos artistas del siglo XVIII se habían creado una máscara; las excentricidades del sobrino de Rameau y su hablar claro procuraban el tono de un «estilo» bufo vinculado al desclasamiento social; la vida errante de los gitanos resultaba atrayente por su hipismo oriental y por el prestigio que se liga al destino del *outcast*... Como se ve, no faltan antepasados en el retrato de familia del *clown*: pero se trata de antepasados putativos; en esta dinastía, las filiaciones se hacen siempre con el corazón... (Starobinski, 2007: 12-13).

Starobinski hace un despliegue histórico de la figura del saltimbanqui similar al que hemos querido dar en los capítulos precedentes, que nos acompañará en todo nuestro transcurso grotesco, e irá a parar, muy particularmente, a los albores del cinematógrafo, con la llegada de los primeros maestros del cine cómico.

La pantomima, herencia de la siempre actual *Commedia dell'Arte*, encontró un enorme refresco gracias al mundo del cine, a lo cual dedicaremos otras secciones, pero que conviene avanzar ahora, pues como es bien sabido la extrema visualidad del primer plano cinematográfico (distancia y cercanía inauditas para un público acostumbrado al teatro) favoreció la incorporación de las técnicas de mimo a la interpretación en cine, especialmente en la época muda. Sin embargo, y hasta la definitiva consolidación del nuevo arte cinematográfico, sólo una parte de la intelectualidad opina que el cine beneficiará la regeneración teatral. Así, la guerra abierta entre críticos partidarios y detractores es más voraz que nunca. Así lo analiza Dougherty:

Bien miradas, pues, tanto las defensas de la espiritualidad o ficcionalidad del diálogo como las insistencias en que la palabra cediera su predominio a los efectos espectaculares de la escena, tenían como fin resaltar la desnaturalización del teatro bajo una dramaturgia de hueca, aunque graciosa cháchara. Como protesta contra esa dramaturgia verbalista, pues, conviene situar la mayoría de los ensayos que enlazaban al teatro con el cine. [...] el cine venía a representar, fuérase partidario o antagonista, un instrumento oportuno de higiene teatral (Dougherty, 1984: 123).

Pero el cine no sólo fue útil para retomar la sabiduría de la pantomima, también el cine generó un espacio nuevo para el teatro que será fundamental para las variedades de principios de siglo: el *avanspettacolo*, funciones breves que antecedian al esperadísimo *cinema* con un *sketch* cómico y algo grosero, chicas que enseñaban las piernas, y un vestuario baraticho. Tal y como Fellini lo retrataría muchos años después en su mosaico de *Roma* (1972):

È il grande momento dell'avanspettacolo [...]. Si tratta di una stagione che ha profondamente agito sulla memoria di più di una generazione di spettatori per i quali le «luci del varietà» hanno coinciso con questo mondo sgangherato e un po' guitto, punteggiato di golose apparizioni carnali e di risate irrefrenabili (e si pensi per tutti alla raffigurazione ormai proverbiale che di quelle sale fumose e gremite ha suggerito Fellini) (Caldiron, 1980: 15).

Un escenario con pocas ambiciones pero inmenso éxito, y ante todo, una pequeña gran escuela de prometedoras estrellas:

Anche se viene spesso considerato una forma teatrale decisamente «minore», l'avanspettacolo funse da rampa di lancio per tanti grandi artisti destinati a folgoranti carriere, e questo soprattutto perché su quei palcoscenici spesso polverosi, e di fronte a pubblici che definire impietosi è veramente un eufemismo, non era possibile barrare: o si aveva talento oppure era meglio cambiare aria. E Totò, Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Renato Rascel e i fratelli De Filippo di talento ne avevano da vendere (Borgna y Debenedetti, 2010: 105).

En este avanspettacolo tan popular, sobre todo en el sur de Italia, brillaba el entonces prometedor Totò, que tenía su propia compañía. Así lo comentaba Benedetto en 1964:

Las salas destinadas a las proyecciones se atestaban de gente y los espectadores que esperaban para entrar, se entretenían en la sala de espera. Algún empresario inteligente pensó en organizar en dicha sala un espectáculo de variedades para divertir al público durante la espera, y así surgió el primer *avanspettacolo* napolitano. [...] El *avanspettacolo* era siempre de lo más alegre y ruidoso, con el público vociferante sobre el escenario, casi ahogando a los artistas, en contacto directo con ellos. Se pedían canciones y números de *macchiete* [...] Las últimas notas del piano o de la orquesta coincidían con la apertura de las puertas de entrada a la sala de proyección, de la que había salido ya el público de la sesión anterior (Fernández Valbuena, 2004: 34-35).

Pero no es sólo un acontecimiento exclusivamente teatral, estaban los espectáculos circenses y funambulescos que fueron enormemente admirados por la crema de la intelectualidad, como así lo refleja la pintura de la época²⁰. Y es que, a pesar de la muerte del carnaval al estilo tradicional, todas las connotaciones corporales y grotescas que aportaba este inmenso espectáculo efímeramente revolucionario aún se resistían a desaparecer. Sus huellas quedaban ancladas en todas estas pequeñas artes populares ligadas a lo visivo, y muy especialmente en la violencia corporal y enmascarada del circo. Así lo confirman Dougherty y Vilches de Frutos:

Hace tiempo que el carnaval dejó de ser un ritual colectivo para convertirse en un lenguaje cargado de nostalgia y violencia. La desaparición del carnaval como fiesta colectiva tal vez sea menos significativa que su supervivencia como discurso. Mijail Bajtin encuentra en el carnaval una [...] lógica «de las cosas “al revés”», [...] «parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos» (Bajtin, 1987: 16). [...] Un discurso de semejante alcance, por su carácter eminentemente plástico y por su espíritu lúdico, se relacionaba fácilmente con la expresión escénica. [...] un código carnavalesco que sobrevive en el teatro y hasta se confunde con él a veces. Pone a disposición del autor unos signos plásticos repletos de significados evidentes -la lujuria, la irreverencia, el desorden, la discontinuidad temporal, la transformación grotesca, etc.-, todos ellos gobernados por el protagonismo del cuerpo humano presente en el escenario. La evocación en escena del

²⁰ Se podrían mencionar una infinidad de artistas que, en este fin de siglo, se interesan por lo popular, entre otros, Picasso, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Ensor, Gutiérrez Solana, Nolde, y un largo etcétera. Para mayor profundidad, véase el ya citado ensayo de Shattuck, *La época de los banquetes*, o el detalladísimo catálogo de Jean Clair, *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*. Paris: Gallimard, 2004.

carnaval garantiza que los elementos contradictorios del mismo —destrucción y fecundación, máscara y revelación, degradación y sacramento, etc.— vibren en el aire que separa la escena de la sala (Dougherty y Vilches de Frutos, 1992a: 328).

Fue precisamente la ingenuidad popular la que no se dejó estancar, como sí le había ocurrido al arte decimonónico. «Un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia», como decía Marinetti en el Manifiesto Futurista. Máscaras africanas, colores salvajemente *fauve* y *rolls-royces* más bellos que las estatuas griegas. Es tiempo de romper con un arte estancado y recuperar esencias.

Si verificava una sorta di rovesciamento simmetrico tra pubblico e palcoscenico o di fusione magmatica e indifferenziata tra coloro che recitavano e coloro che assistevano alla recita, che si concludeva sempre immancabilmente senza applausi, in un clima caotico e volgare, come ha magistralmente descritto Fellini nella lunga sequenza del teatro della Barafonda in *Roma* (1972) e come ha tramandato in termini apologetici Filippo Tommaso Marinetti nel suo celebre *Manifesto Futurista* nel 1913, quando afferma che «il teatro di varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. E poiché il pubblico collabora così con la fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea» (Bispuri, 2000: 69-70).

Es por eso que surge entonces el concepto de *reteatralización*, que vino a significar la vuelta del teatro a su esencia primitiva, el cual, huyendo de la copia de la vida cotidiana, se sumergiría en el sueño funambulesco de la pantomima, el juego y la farsa²¹. El arte indudablemente seguía tan vivo como siempre, pero había que ir a buscarlo en la calle, en lo más recóndito de la *strada*, en lo más relegado de las convenciones burguesas. Con el tiempo, esta “noble cultura popular”, valga la paradoja, acabó siendo reivindicada desde todas las artes, pues es gracias a ella que el arte moderno resurge de sus raíces.



Eduardo De Filippo, caracterizado de Pulcinella, se revela tras la máscara.

²¹ Término mencionado por Ramón Pérez de Ayala en *Las Máscaras* y previamente utilizado por Georg Fuchs en *La revolución del teatro* (1909). Sobre este tema, véase Emilio Peral, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*.

b) La revolución se llamaba Cinematógrafo.

Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno.

Valle-Inclán, carta a Rivas-Chérif.

También con el siglo XX nació el cine. Y esa fue tal vez la mayor de las revoluciones. Los albores del *fin de siècle* vieron surgir un nuevo modo de expresión con enorme potencial creativo, aunque al principio no fuese demasiado apreciado por la intelectualidad pues lo consideraban un espectaculillo sin trascendencia, creado para las clases populares, e incapaz de generar un lenguaje propio. Nada más lejos de la realidad, el cine, ese recién bautizado *séptimo arte*²² lo cambiará todo. Muy pronto, los progresos técnicos dejaron paso a los progresos creativos, y el cine comenzó a encontrar su sitio como un arte autónomo, con sus herramientas artísticas propias²³. La fuerza de lo popular había conseguido sobreponerse a los corsés de la moral, el canon y el buen gusto²⁴, y sería precisamente este nuevo arte el que habría de penetrar en la cultura más áulica del siglo (piénsese en su efecto en las vanguardias, en el teatro contemporáneo y en la *performance*).

Así pues, la musa moderna caminaba con paso firme, con un pie en el teatro callejero y otro en la primera línea de guerra de las *vanguardias*. De hecho, entre los muchos creadores europeos de la modernidad que fervientemente defendieron lo popular, desde Picasso hasta Apollinaire, pasando por las máscaras de Pirandello o las barracas de Lorca, habremos de encontrar también nombres cuya modernidad se proyectará en los créditos de un cinematógrafo: Keaton, Scarpetta o Tati, entre otros muchos, y por supuesto, Charlie Chaplin, «la encarnación prototípica del Pierrot moderno» (Peral Vega, 2008: 119). La vinculación indisoluble de todos ellos con el mundo del teatro, y más específicamente, con el teatro cómico popular y nuestros títeres de cachiporra, abrirá un nuevo capítulo del arte moderno.

Desde un punto de vista teórico, el cine se entiende como una narración porque siempre pretende contar algo, una sucesión de fotogramas a los que el espectador les encuentra un sentido lógico, un sentido efectivamente *sintáctico*. Se disponen, por tanto, como letras para el texto-película, para ser «leídos». De ese modo, el cine encuentra una temporalidad como la que tiene el

²² El término fue acuñado en 1911 por el italiano Ricciotto Canudo, que escribió uno de los primeros textos teóricos acerca del cine, el célebre *Manifiesto de las Siete Artes*.

²³ Entre la extensa bibliografía que se puede consultar acerca de los orígenes del cine, recomendamos el clásico *¿Qué es el cine?* de André Bazin, la *Historia del cine mundial* de José María Caparrós Lera o la *Arqueología del cine* de C. W. Ceram.

²⁴ García Sánchez dice que las tres grandes aficiones de Valle-Inclán, confirmadas por su hijo, eran el cine, el circo y las variedades. Toda una demostración del cambio de rumbo que toma la intelectualidad de fin de siglo.

relato, como la que ofrece el teatro convencional²⁵. Ahora bien, el cine no narra únicamente a través de la conexión sintáctica de un relato convencional, su gran diferencia es que también (o ante todo) produce un mensaje que es plenamente audiovisual. La imagen, en su entidad icónica, es capaz de producir en el espectador una comunicación no verbal tan o más potente que la propia palabra, hecho que convierte al fotograma de manera irremediable en un referente iconográfico. Este elemento es tal vez el más importante, pues juega un poderoso papel en la memoria del espectador. No es de extrañar, por tanto, que la fotografía y el cine apostaran desde el origen por la pintura como referencia²⁶. En el principio del cine, si se nos permite, fue la imagen más que la palabra.

Así, y siguiendo a Deleuze (2003: 15), establecemos que el cine es una imagen en movimiento, o mejor dicho, una suerte suerte de *pintura* en movimiento, con toda la potencia y conmoción visual que la pintura es capaz de producir. Es un arte icónico pues se conserva intacto en el tiempo, como la pintura y la obra escrita, y sin embargo, es capaz de más, pues al modo de las artes llamémoslas “en directo”, el teatro y la música (antes de ser grabados, claro), el cine mantiene algo de esa experiencia corpórea que dichas artes aportan. Si la literatura emociona, el cine *conmociona*. «Ése es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva», decía Valle-Inclán (Valle-Inclán, 1994: 402). ¿Es por eso por lo que cuando los Lumière proyectaron la entrada de un tren a una estación,



Ballet Mécanique (1924) de Ferdinand Léger y Erik Satie

esos primeros espectadores huyeron de la sala por miedo a ser atropellados?

El arte del cinematógrafo es de alguna manera novela y pintura, narración e icono al mismo tiempo. Arte cerrado y abierto, glamouroso y popular, distanciado y extrañamente corpóreo. Un arte que, llegada a una cierta madurez... ¿podría materializar una utopía como el arte total?²⁷ Con la magia del cine se reabrirá este sueño tardorromántico.

²⁵ Evidentemente, desde un punto de vista narratológico, el teatro convencional y el cine en sus primeras épocas están bien distanciados, a fuerza de las tres unidades aristotélicas, así como de la consecuente pretensión de verosimilitud del primero; y la incuestionable separación que ofrece el segundo entre el espacio de la proferencia artística y la recepción de dicha materia audiovisual. Ahora bien, ambos están completamente subyugados a las normas de desarrollo sintáctico/temporal, como pretendemos avanzar, y ello aboga por una preocupación por la continuidad de lo discontinuo en el relato moderno que nuestros grotescos pronto comenzarán a defender.

²⁶ Véase el artículo clásico de Walter Benjamin (*La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*) o el ensayo de André Bazin titulado “Pintura y Cine”, en *¿Qué es el cine?*

²⁷ Remitimos al artículo de Bazin titulado “El mito del cine total” en *¿Qué es el cine?*

Precisamente en la era de las vanguardias los intentos serán esforzados y valiosos, ya sean montajes operísticos con influjos cinematográficos partícipes del movimiento futurista en Rusia, como *Victoria sobre el Sol* (1913), en el que participaron grandes artistas como Maturin o Malevich; ya sea mostrando en la pantalla la danza, la música y las artes plásticas más revolucionarias del momento, como el *Ballet Mécanique* (1924) de Ferdinand Léger y Erik Satie. No obstante, estos ejemplos, además de estrepitosos fracasos para un público mayoritario, fueron una *inmensa minoría*. Además, el cine es popular *en esencia*, y aun siendo una útil herramienta de espectacularidad para la más ferviente *avant-garde*, será verdaderamente espectacular cuando encuentre su lenguaje propio y se asocie al resto de artes para librar las nuevas batallas creativas que surgirán con la modernidad.

Esto será especialmente evidente en los dos países en los que se focaliza este trabajo, pues tanto Italia como España son países de excelsa tradición teatral y pictórica, y cuentan con contextos socio-históricos paralelos y muy legados a la cultura mediterránea. En este siglo XX en que ambos estados mantienen estrechas relaciones con sus tradiciones populares, se reivindicarán los géneros propios de una cultura del sur, sobre todo desde la capital partenopea en el caso italiano y desde los escenarios del Madrid más bohemio en el español. Así, su cine pretenderá aunar lenguajes para, además de generar buenos productos, ser *popular* y tratar de arrastrar a la gente al cine, lo cual es, al fin y al cabo, el principal objetivo del negocio.

Por eso, las cinematografías italiana y española, que a menudo corren en paralelo, muestran de modo excelso la huella de los géneros populares. Pero además, consiguen añadirle las adecuadas gotas de crítica necesarias para saber reírse de lo que no tiene demasiada gracia. La tragedia grotesca, la farsa fantasmal y el esperpento dejan la huella de una risa dolorosa; bajo la carcajada desluzce un grito desesperado que sobrevive a la censura por el simple hecho de jugar a ser cómica.

Pero también España e Italia ejemplifican la huella de los cómicos, los actores populares por excelencia. Unos intérpretes que han sabido atravesar géneros y tendencias pasando de la *commedia dell'arte* al sainete, de la zarzuela a la opereta, de lo bufo a lo circense. Ese es su primer momento, el cine de los grandes actores de pantomima, un Keaton, un Chaplin, que no dejan de ser Pierrots enharinados que viven las mismas situaciones grotescas que sus abuelos faranduleros. Ellos abren la veda del cine cómico que irá surgiendo con el sonido, donde, ahora sí, Italia será un enorme exponente (piénsese en Totò y los hermanos De Filippo, todos ellos napolitanos, así como en la felliniana Giulietta Masina, llamada por el crítico Tullio Kezich *La Chaplin Mujer*²⁸). Italia es seguida pronto por un cine español que a fuerza de comedia, consigue generar una cinematografía enormemente válida a pesar de sus difíciles circunstancias, piénsese en los milagros berlanguianos,

²⁸ Tullio Kezich. *Giulietta Masina: la Chaplin mujer*, 1985.

entre el sainete y la lágrima, o en las figuras tiernamente grotescas de un Pepe Isbert o un López Vázquez, autorretratos esperpénticamente distorsionadas de la más dolorosa realidad española.

Pero no adelantemos acontecimientos, volvamos a esos años iniciales. Gracias a la contribución de estos primeros cómicos del cine mudo y la consecuente renovación del lenguaje a través de la *reteatralización*, lo popular se hará un hueco dentro de la cultura cinematográfica más afianzada, a pesar de las trabas que le impone la llegada del sonido²⁹. Con el tiempo, lo funambulesco hará uso de la comedia para reflejar la sombra de la crítica social³⁰. Los *gritos espasmódicos* de la musa funambulesca, nos lo decía Valle, consiguen *irritar a los viejos retóricos*, y así las obras son algo nuevo, algo incómodo, algo más profundo de lo que asoma a primera vista. Lo popular se convierte en un arma arrojadiza contra las poéticas más convencionales, en un punto de partida para una pequeña revolución.

Este viraje del cine popular hacia lugares más políticamente incómodos vuelve a ponerse de manifiesto particularmente en los años cuarenta y cincuenta, cuando la poética neorrealista recupera la realidad más descarnada como revulsivo ante los desastres de la Guerra Mundial³¹. Por supuesto, Rossellini, De Sica, Visconti y los demás neorrealistas son recordados por sus grandes dramas, sobre todo en las periferias cronológicas de la guerra, pero no hay que olvidar que el panorama neorrealista era mucho más rico y amplio. El movimiento sirvió «para instaurar una razón estilística general, a partir de la cual surgieron los diferentes realismos, en los que una serie de individualidades empezaron a proponer diferentes concepciones de realidad» (Quintana, 1997: 30). Así, al amparo de las innovaciones del nuevo acercamiento crítico a la realidad, y a partir del agotamiento del tema bélico, de nuevo lo popular impregna en los años venideros la reformulación de las narraciones: *Riso amaro* (Giuseppe de Sanctis, 1949) recupera el melodrama, mientras que surge el llamado “neorrealismo maravilloso” de *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica, 1951) o el “neorrealismo rosa” que se ejemplifica a través de la exitosa *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) y sus continuaciones. Si bien los años cincuenta abren un tiempo nuevo para la comedia, no toda comedia será ocasión para evadirse, habrá quien sepa seguir sacándole punta a la realidad, haciéndolo desde la risa, pero *alla maniera* neorrealista:

²⁹ Aunque volveremos sobre este tema, para una explicación completa de la evolución del cine en los veinte, y la irrupción del sonido, recurrimos de nuevo a Bazin y su artículo “La evolución del lenguaje cinematográfico” en *¿Qué es el cine?* (81-100).

³⁰ Aquí resulta inevitable aludir de nuevo a Chaplin, que supo defender el cine cómico como arma crítica, superando el puro *slapstick* a través del melodrama, con tierna y descarnada sonrisa. Desde la pobreza de *The Kid* (1921) o *City Lights* (1931), hasta la tiranía de *El gran dictador* (1940), pasando por los esfuerzos de sus *Tiempos modernos* (1936), no podemos olvidar el cariz políticamente comprometido de su genial filmografía.

³¹ Para mayor profundización, entre la extensa bibliografía dedicada al neorrealismo (Bazin, Ripalda, Micciché, Hovald. etc.), recomendamos especialmente el libro de Ángel Quintana, *El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*.

La pregunta clave del debate fue: ¿puede ser la comicidad un camino para extender las fórmulas realistas al público [...]? Laurence Schifano considera que «a partir de la renovación procedente de las tradiciones populares, como la *commedia dell'arte* o las farsas napolitanas, las comedias fueron la base de la cultura italiana de los años cincuenta [...]» (Schifano, 1995, 48). [...] se convirtieron en una pieza indiscutible para el desarrollo industrial (y estilístico) del cine italiano de los cincuenta (Quintana, 1997: 141-142).

Los cómicos italianos (Alberto Sordi, Giulietta Masina, Peppino de Filippo y, sobre todo, el indispensable Totò) sabrán hacer de la lección de los cómicos del cine mudo una auténtica revolución neorrealista. Totò se transforma efectivamente en el maestro de la comedia, un Chaplin napolitano que combina la mejor tradición de la *commedia dell'arte*, el *bozzettismo* del humor gráfico³², el circo, el *slapstick* y



Totò, Magnani y Castellani en *Volumineide* (1941-1942).

la desnudez de Pirandello. Totò representa, sin duda, al más paradigmático títere en busca de autor.

Se da una parte il genio recitativo di Totò non può prescindere dai caratteri della maschera napoletana, come l'irriverenza, la fame, la precarietà dell'esistenza, l'astuzia, l'arte di arrangiarsi e perfino una straordinaria somiglianza fisica, dall'altra è anche vero che Totò non avrebbe mai potuto sopportare di essere stretto e imprigionato in un tipo universale privo di volto e irrigidito nella maschera. Qualunque personaggio Totò interpreta, non puoi mai prescindere o dimenticare che è sempre Totò che "interpreta" quel personaggio, [...]. Pulcinella, al contrario, non può interpretare alcun personaggio, perché è sempre se stesso, è una maschera rigida. [...] Come afferma Ennio Flaiano, Totò «poteva rappresentare soltanto se stesso, ma non era un tipo o un carattere proveniente dalla commedia dell'arte, un Pulcinella, un Brighella, un Pantalone, un Arlecchino, anche se poteva improvvisarne i modi; ma una formazione autonoma, un'invenzione che riassume quei caratteri e li spostava sul piano della caricatura assoluta, senza legami col resto, la società, il tempo: pura astrazione comica. Insomma, Totò non esisteva in natura, non era vero (Bispuri, 2000: 23).

El humor de Totò en su interpretación a medio camino entre la máscara y el chaplinismo, se desnaturaliza, como veremos que le ocurre en general a los personajes del mundo de lo cómico-grotesco. La comedia manifiesta su humanidad no tanto con el personaje sino con el tono de su estética, es más una empatía con la risa misma que con el personaje, que a menudo ha perdido atisbos de humanidad, y está cerca de lo animalizado, esquemático, caricaturesco y grotesco.

El cómico napolitano es ya por esos años la marioneta desarticulada que hace de la gestualidad una de sus grandes bazas interpretativas [...]. Ha sabido recuperar, refundir y

³² Fundamental la relación entre el cine de esta época y la revista de humor gráfico *Marc'Aurelio*, que contó entre sus filas a creadores de la talla de Mario Camerini, Furio Scarpelli, Cesare Zavattini o un jovencísimo Fellini.

reproponer algunas de las tradiciones más ancladas en el inconsciente colectivo de su comunidad, influencias que van desde la renacentista *commedia dell'arte* al circo, pasando por la revista, la imitación, la farsa o la parodia (Casas, 2008: 96).

Acompañado en ocasiones tanto en teatro como en cine por los hermanos De Filippo, por Aldo Fabrizi o por Anna Magnani, «Totò ya aparece entonces como abanderado de una «comicidad absurda, agresiva, famélica, liberatoria y al mismo tiempo, insistiendo conscientemente en sus facetas más surreales y frenéticas» (Fofi, 1975: 37-38). Uno de sus números míticos era simular ser una marioneta gigante, su rostro espectral y su tradición napolitana harán que su personaje se tipifique con facilidad, aunque con el tiempo, su interpretación y su mismo personaje irán adquiriendo una naturalidad más propia del neorrealismo, tejiendo un límite difuso entre teatro popular y cine moderno. Así, Totò es sinónimo del mejor cine popular italiano con atisbos de una soterrada contestación social. Así lo recuerda Fellini:

Come tutti i grandi *clowns*, Totò encarnaba una contestazione totale, e la scoperta più commovente e anche confortante era riconoscere immediatamente in lui, dilatati al massimo, [...], la storia e i caratteri degli italiani: la nostra fame, la nostra miseria, l'ignoranza, il *qualunquismo* piccolo borghese, la rassegnazione, la sfiducia, la viltà di Pulcinella. Totò materializzava con lunare esilarante eleganza l'eterna dialettica dell'abiezione e della sua negazione (Fellini, 1993: 128).

Como Chaplin, Keaton o Tati, la risa que genera Totò se basa en la construcción de un personaje que cambia lo suficientemente poco como para reconocer sus defectos, y saber reírse más de su propia deshumanización que de su descarnado destino, como ya le ocurría al engañado Pulcinella, a la insatisfecha Colombina o al taciturno Pierrot: Se trata de un «humorismo estrictamente humano, auténticamente patético y no obstante, a cuenta de sus perfiles caricaturales, ineluctablemente grotesco también», como rezaba una crítica del *Ahora* sobre un texto de Valle-Inclán (16-II-1936), que sin embargo sirve sin duda para entender este camino del humor.

Así, nutridos por una nueva forma de entender (y sobre todo de mirar, cómicamente, grotescamente) la realidad, impregnada tanto por la afilada mirada de bisturí del neorrealismo a flor de piel como por la irreverencia funambulesca de la risa que duele, surgen los (no tan) dispares maestros europeos de los años cincuenta, siempre cerca de la realidad, de la tierra, de lo popular. En Italia y en España se dan fenómenos de curioso paralelismo en cuanto a la superación de la estética ortodoxa del neorrealismo, y una posterior fase que, sin abandonar las preocupaciones sociales de la realidad de su tiempo, encuentran un tono más grotesco (que no satírico), más claramente teatral, y más en contacto con lo funambulesco. Se prefiere al Totò de *Miseria e nobiltà* que a la Magnani de *Roma città aperta* si bien la reivindicación viaje por los mismo derroteros, no por casualidad Rossellini hizo uso de este gran actor para *Dov'è la libertà* (1952). Totò se reinventa como máscara grotesca para el cine, y será el estandarte de esta etapa del más allá del neorrealismo en su vertiente

cómico-grotesca. Según Quintana, el personaje de Totò «exploraba el lado humano de las situaciones para trascender la farsa» (Quintana, 1997: 140). Sus mejores trabajos los hará con Mario Monicelli³³, aunque la cinta de Rossellini es un clásico a reivindicar:

La popularidad de Totò degeneró, a mediados de los años cincuenta, hacia la parodia; no obstante, el cómico participó en una curiosa película de Roberto Rossellini, *Dov'è la libertà* (1952), que muestra la dificultad para poder encontrar la libertad en medio de un paisaje moral en crisis. Las comedias protagonizadas por Totò reunieron a un grupo de humoristas, provenientes de las revistas gráficas de los años cuarenta, especialmente de *Marc'Aurelio*, y configuraron la escuela de los futuros maestros de la comedia italiana (Quintana, 1997: 140).

Lo que está claro es que al viejo Pulcinella del *avanspettacolo* se le acumulaban las tareas, y debía erigirse como el italiano medio entre máscara y pobre diablo, que se enfrenta al destino con ternura y cinismo a partes iguales. Decía Francisco Nieva que Pulcinella no era otra cosa que la representación «durante años, o incluso siglos, de toda el hambre, la gracia y el patetismo de la sociedad popular napolitana. Se rascaba a la sombra y se burlaba al sol. De sí mismo y de los demás. Llevaba máscara» (Nueva, 1986). Y es que tal vez, como afirmaba Fellini, ya no basta el documento: «Los motivos por los que el cine italiano ha perdido parte de su empuje son muchos, pero creo que el más importante es éste: no ha podido seguir siendo el espejo de una realidad excepcional. Frente a esa realidad normalizada, plana, hay verdaderamente que ser un poeta. Hay que inventar y tener algo que decir. Ya no basta el documento» (Colón Perales, 1989: 191). Teatro fusionado con realidad o rehumanización cinematográfica de la farsa: en definitiva, grotesquización cómica de la historia³⁴.



Juegos teatrales en *La Carrosse D'Or* de Renoir. La Magnani omnipresente.

De nuevo, parece que la ingenuidad popular es la que no se deja estancar, como sí le había ocurrido a ese drama neorrealista que seguía la estela de las cintas estrenadas en los años de la inmediata posguerra, y que carecía ya de la potencia emotiva de antaño. Estamos, como diría Berlanga, en los años de degeneración del neorrealismo hacia carices más populares, lo cual no extrañará al recordar el primer Bergman y su

³³ Pues junto a Steno y Monicelli se atreverá a distorsionar más fuertemente el espejo realista hacia el grotesco, reflejando como nadie la miseria y la desigualdad de la época.

³⁴ Llamamos la atención de que la cita anterior recalca la presencia de una serie de guionistas/viñetistas provenientes, ante todo, de la revista satírica *Marc'Aurelio*, publicación que no debemos perder de vista pues de ella se hablará extensamente. Uno de sus integrantes, por cierto, será el propio Federico Fellini.

escandinava *Noche de Circo* (1953), o los gitanillos de *La Carrosse D'Or* (1952) de Jean Renoir, así como, por supuesto, la reivindicación del sainete de Berlanga o la íntegra primera etapa de Federico Fellini. Los cincuenta están atestados de historias de títeres y payasos, de actorcillos y pícaros y de gente corriente que bien parece una caricatura. Tal y como recuerda Marcos Ripalda, lo funambulesco es fruto de la sensación de itinerancia: «la figura del circo es paradigmática de lo itinerante, de lo que no se establece en un tiempo ni en un espacio definitivo, y que sólo transcurre» (Ripalda, 2005: 196). El circo es el espectáculo más alejado del intelectualismo, y precisamente por eso es para muchos de ellos (y sobre todo para Fellini) el más espectacular:

La gente viene a verte y tú tienes que exhibirte: un examen monstruoso por parte de los demás, que tienen este derecho biológico, racial, cuando vienen para decir: *Bueno, estoy aquí, hazme reír, emocioname, hazme llorar*. Creo que el espectáculo del circo, pese a sus ciertas y evidentes estridencias con el mundo contemporáneo, debe ser recuperado. [...] En suma, el circo es parte de mí. Rápidamente, se manifestó en mí una traumatizante, total adhesión a ese bullicio, a esas músicas, a esas apariciones monstruosas, a esas amenazas de muerte. Puedo decir que este tipo de espectáculo, basado en la maravilla, en la fantasía, en la burla, lo absurdo, la leyenda, por falta de significados fríos e intelectuales, es justamente el espectáculo que me va (Krel y Strich, 1978: 141).

Los años cincuenta marcan sin duda un desvío de la ortodoxia neorrealista que a menudo queda reducido a anécdota frente al antecedente canónico. Nuestro propósito es tratar de cambiar ese injusto olvido. Además, si lo alejamos de las vicisitudes de los grandes del neorrealismo «crítico», tal y como lo denominó Guido Aristarco en 1955, también dejamos elementos por el camino, pues nos resulta igualmente difícil asumir que el cine cómico de esta época abandonase el compromiso. Tal vez su crítica es más solapada, o menos afín a una determinada ideología, pero igualmente lícita, y, con el tiempo, incluso quizá más acertada para ver la auténtica *strada* de estos años entre el hambre y el desarrollismo.

Algo así es lo que le ocurre a Berlanga al comparar su trayectoria con la de su compañero y amigo Juan Antonio Bardem. El primero, al no seguir los cánones que regían las estéticas del cine de la disidencia, era desprestigiado por algunos de sus coetáneos, mientras que el segundo, más claramente comprometido con un ideario comunista, era enormemente valorado. Con el tiempo, mientras que la obra de Bardem ha quedado algo anclada en su época (sin, por supuesto, negar su enorme valía), la de Berlanga se ha revitalizado. La posteridad ha sabido reconocer el error, puesto que la crítica política que desprenden las comedias del valenciano sigue siendo incuestionablemente válida incluso tantos años después:

Se me dedicó un homenaje, hace unos años, en la semana de cine de Barcelona, y hubo golpes de pecho y *mea culpas* de esa crítica progresista. [...] Me habían reprochado estar fuera del realismo socialista, de la militancia estética y crítica contra el Régimen. Habían dicho que hacía el juego al sistema, y que el cine que había que hacer era otro, el que hacía Bardem.

Ahora decían que se habían equivocado, que el cine de Juan Antonio Bardem había sido inoperante. ¿Qué pienso yo de este cambio? Pues pienso que estas interpretaciones pueden variar otra vez... (Hernandez Les e Hidalgo, 1981: 138).

Nos parece que lo mismo podría decirse de Fellini o Monicelli o Ferreri, los grotescos, en contraposición con un Rossellini o un Visconti más paradigmáticos, si bien estos mantienen la inmensa modernidad de su aportación. Ferreri, Monicelli y Fellini viajan por un anarquismo cínico que los impedía adscribirse a cualquier corriente ideológica cerrada, pero eso no nos parece que impida la presencia de una crítica. Un marcado componente social cultivado a través de la estética del grotesco, tan o más disidente con las políticas restrictivas tanto de la democracia cristiana de la Italia de los cincuenta como del nacional-catolicismo de Franco. Así lo sentía el propio Fellini:

Yo creo ser tanto o más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos. Rossellini, al rodar *Roma, città aperta*, no sabía que hacía neorrealismo. Después se ha querido levantar un muro alrededor del neorrealismo y ponerle una bandera. Se nos reprocha, tanto a Rossellini como a mí, el haber saltado por encima del muro. Zampanò, Gelsomina y Augusto no son excepciones. En el mundo hay muchos más Zampanòs que ladrones de bicicletas, y la historia de un hombre que descubre a su prójimo es tan importante y tan real como la historia de una huelga (Hovald, 1962: 11).

Ello entronca de manera fundamental con el teatro de vanguardia de Valle-Inclán, de Arniches, del primer Pirandello, de todo De Filippo, o incluso de los grotescos Chiarelli o Rosso di San Secondo. En todos ellos se observa una sutilísima disidencia que en nada tiene de masa, y en todo de crítica irreverente e independiente, de vacío de verdades absolutas (también las ideológicas). Así aclaraba Ramón Gómez de la Serna el humorismo en tiempos convulsos:

El humorismo es una situación *sui generis* y superior para juzgar la vida que pasa, par desarmar lo alevoso. Es el intermedio entre el enloquecer de locura y el mediocrizarse de cordura. En el humor se mezcla todo lo inconcluso, lo que sólo puede lanzarse como hipótesis o en vía de ensayo, y todo con una última duda sonriente, con un último horror a que pueda ser o no pueda ser unida a la visible indiferencia de que sea o no sea. El humorista es el gran químico de disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial antipolítico (Gómez de la Serna, 2014: 52-53).

En otro orden de cosas, decía Baudelaire precisamente que «los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo de sombrío» (Baudelaire, 2001: 104).

Con esta aseveración, el poeta nos conduce sin duda al espacio de lo cómico absoluto, en pleno terreno de lo grotesco. Certifica Zunzunegui que «es en este campo donde el cine español ha dado algunos de sus frutos más gloriosos a través del complejo cruce del esperpento, la zarzuela, el sainete y la astracanada: desde ciertos trabajos de Neville hasta los casos tantas veces traídos a colación de Rafael Azcona (con las complicidades de Ferreri y Berlanga) pasando por Fernando

Fernán-Gómez...» (2005b: 162-163). También en esto Zunzunegui ve muchos elementos teatrales que, sin embargo, tardan en aterrizar en la pantalla cinematográfica española hasta la señera década de los cincuenta.

Una pregunta a la que no sé responder: ¿por qué tarda tanto en aparecer en el «cine español»? De hecho, no aparece hasta finales de los años cincuenta. Me refiero, claro está, al esperpento. Una denominación que remite directamente a la literatura de Valle-Inclán, una obra radicalmente pionera, diferente, pero que tenía también que ver con múltiples aspectos del pasado cultural español [...]. El cine español habrá de esperar casi sesenta años para que aparezca por primera vez con toda su magnitud esta dimensión. ¿Por qué? Difícil de responder. ¿Cómo aparece? Aparece de la mano de un italiano que vende neveras y electrodomésticos por la Península, Marco Ferreri, que se unirá con un escritor de Logroño, Rafael Azcona, para filmar una película tan notable en la historia del cine español como *El pisito* (Zunzunegui, 2005a: 18).

Así, de la mano de Ferreri y Azcona se hace oficial el matrimonio de ambas cinematografías, un matrimonio que, sin embargo, vendrá de lejos, como intentaremos reflejar, y se irá materializando de manera más evidente a partir de las múltiples conexiones de ambos países durante esta década. Nos parece que la textura de esta comedia esperpéntica es compartida, que existe un tejido paralelo en Italia, sobre todo en la Italia que bebe del enorme influjo del teatro popular y de la inquebrantable huella de la farsa y sus *commedias dell'arte*. Arte nuevo de hacer comedias... aunque la sonrisa se nos muestre desdentada.

1.4. EL TEATRO DE LA VIDA.

a) Por el camino de la farsa.

Nada hay tan desgraciado como aquello que nos obliga a ser graciosos.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*.

Fijarnos en un género tan antiguo y tan propio de lo cómico como es la farsa³⁵ podrá parecer alejado de nuestros presupuestos iniciales. Sin embargo, y más allá del amor que muchos de nuestros grotescos confesarán incansablemente, nos interesa este género aristofánico porque cumple todos los preceptos estéticos del grotesco. Por ello, siguiendo a Lipps (1923: 563), Ramos identifica la farsa como un tipo fundamental de enredo cómico, y lo argumenta del modo siguiente:

Desde un punto de vista especulativo, Teodoro Lipps lo contempla [al grotesco] como una de las tres especies de que consta el género de lo cómico objetivo. (Las otras dos son lo bufo y lo burlesco). Según Lipps, lo grotesco es «aquella clase de cómico que nos ofrece la caricatura, la exageración, la contorsión, lo increíble, lo monstruoso, lo fantástico, cuando se emplea para producir un efecto cómico» (Ramos, 1966: 163).

Así pues, los preceptos estéticos del grotesco parecen emparentados con el discurso cómico, si miramos desde la perspectiva de Bajtin y aunque el mensaje soterrado entre las carcajadas sea paradójicamente de lo más serio. Unos preceptos que se curten en el escenario teatral y que más tarde encontraremos en su paso al cine, y de los que ya hemos hablado desde su diálogo con el distanciamiento, hasta su tendencia a lo costumbrista y popular, y a pesar de ello, sus matices hacia la irreverencia, tan propios de la estética carnavalesca. Además, encontraremos que su apertura estructural admite todos los juegos sintácticos propios del montaje cinematográfico moderno, y su más que evidente coralidad admite una cierta levedad en la profundización de personajes. La comedia se construye precisamente al contrario: a base de esquematizar tanto los trazos descriptivos, se convierten en estereotipos exagerados y desprovistos de detalles, lo cual impide que se conviertan en centro protagónico del juego teatral. Aquí todo es carnaval, y las personalidades se tejen a los personajes como trajes que se pasean con mayor o menor tonalidad grotesca, es decir, con una mayor o menor torsión del espejo que los avecine, o bien hacia el lado amable del sainete, o bien hacia el lado irreverente del esperpento.

Decía José Bergamín que, como el carnaval, la farsa no hace más que plantear una pequeña revolución efímera en los límites de un escenario teatral, una herejía tolerada que pone al revés el

³⁵ La RAE define el término *farsa* como una pieza cómica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír. Como significados ulteriores, el diccionario señala: «Compañía de farsantes»; «Obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca»; «Enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar»; y, finalmente, «En lo antiguo, comedia».

mundo en sentido jocosos (y tal vez soterradamente crítico): «Como en su origen la comedia griega, la *farsa* nace de una herejía tolerada; aparece, en medio del espectáculo representativo, simple intermedio que divierte; una *representación* que no representa, espectáculo de mera *presentación*. La *farsa se presenta*, solo, sin otro fin que ser ella misma, sin otra derivación ajena que su propia existencia» (Bergamín, 1923: 268).

Empezaremos haciendo un apunte sobre qué concebimos como farsa y luego lo contraponemos al sainete y al esperpento, sus descendencias en el siglo XX (aunque éstas sólo se den en las poéticas teatrales españolas, pues en Italia todavía hoy se sigue hablando de farsa). La farsa tiene dos características fundamentales: su brevedad y su carácter cómico. En cuanto a la primera característica, diremos que la concisión provoca la necesaria esquematización de personajes, lo que nosotros llamaremos la tipificación y de la que hablaremos en detalle más adelante. En cuanto a su carácter cómico, avanzaremos que éste se revela, por supuesto, de muy variadas tonalidades, como la paleta de un pintor. Pasaremos de los pasteles amables del reino jocosos del Settecento bufo, a los rojos más agresivos, escatológicos, irreverentes o simplemente populares de un Rabelais, que podría fundirse con los paisajes costumbristas de Brueghel.

Si de ahí acentuamos algo más la comedia, damos más pasos hacia el delirio cómico y con ello hacia la crítica, por lo cual el cromatismo se oscurece y se refleja en el espejo grotesco de Goya, sin abandonar por un minuto, la plaza del pueblo. Nuestros autores grotescos del teatro de vanguardia popular, desde Italia y también desde España, se ubicarán en zonas neutras entre el rojo de Rabelais y el negro de Goya, yendo, como es obvio, Arniches o



Buster Keaton (títere) y Buster Keaton.

De Filippo más hacia la vertiente rabelesiana, más sainetesca y costumbrista, y Valle-Inclán o Chiarelli más hacia los espejos lúgubres del esperpento, con una mirada más dolorosa. Ahora bien, algunos viven en su propia obra vacilaciones o virajes más o menos violentos hacia uno de los dos límites de la balanza, y tendrán etapas de mayor o menor retorcimiento del grotesco cómico. Valle las distinguirá a partir de su propia poética teatral, pasando de las tragedias (al estilo maeterlinckiano), a las farsas (reduciendo en desarrollo y acentuando el cariz grotesco), y de ahí al costumbrismo crítico (recogiendo la lección de su admirado Arniches), para llegar a la consecución del esperpento, ribeteo final en la poética de la farsa.

Algo similar le ocurre al mencionado Arniches, que comienza en el puro costumbrismo pero pronto se aburre de las fórmulas manidas y de los chistes fáciles sin atisbo de regeneración crítica (más en la línea de los hermanos Álvarez Quintero), y se adentra en lo que él llamará tragedia grotesca (que tiene más sabor de farsa que de tragedia, pero dada la contorsión hacia esa risa que duele, Arniches recurrirá al término clásico). Su teatro evoluciona, y es gracias a ello que tal vez evolucione el teatro español del modo en que lo hará a través de sus sucesores (tanto en el escenario como en la pantalla):

El sainete de raigambre melodramática engendró la tragedia grotesca, con lo que nuestro comediógrafo pudo alzarse a un nivel europeo sin menoscabo de lo característico español. A este respecto, dice Melchor Fernández Almagro: «Castizo y universal en su última raíz impresionista: no cabe mayor transfiguración del sainete» (prólogo al *Teatro escogido*). Esto fue: transfiguración o, mejor, transformación. No renovación en sentido estricto. Por ello, Luis Calvo no duda en escribir que Arniches, tan decididamente inclinado siempre hacia lo sentimental, «tuvo que valerse de la caricatura para no dar en el melodrama. De ahí sale la tragedia grotesca» (Ramos, 1962: 158).

Arniches trastoca los cánones de la risa convencional para hendir el dedo en la llaga de la sociedad burguesa de su tiempo, a través de la caricatura que perfila la mirada distorsionada y grotesca. En el prólogo a *La señorita de Trevélez* y *¡Que viene mi marido!*, Andrés Amorós advierte: «los maldicientes califican a Florita de “esperpento”, como si quisieran anticipar la cercanía a Valle-Inclán que ve hoy buena parte de la crítica» (Arniches, 1995: 51). Nada más enmascarado que los dos hermanos de Trevélez, Flora sin querer y Gonzalo a propósito, pues él, como un Quijote que no acaba de perder nunca su realismo, diría Torrente Ballester³⁶, asume su propia máscara distorsionada sin pestañear por no herir la dignidad de su ilusa hermana:

GONZALO: Yo soy un viejo ridículo, ya lo sé. [...] Un ridículo consciente, que es el más triste de todos. Yo, y perdonadme estas grotescas confesiones, yo me tiño el pelo; yo, impropriamente, busco entre la juventud mis amistades. Yo visto un acicalamiento amanerado, llamativo, inconveniente a la seriedad de mis años. Y todo esto, que ha sido y es en el pueblo motivo de burla, de chacota, de escarnio, yo lo he padecido con resignación y lo he tolerado con humildad, porque lo he sufrido por ella (Arniches, 2001: 196).

Arniches muestra con afilado y descarnado perfil que Flora y Gonzalo son dos máscaras desvanecidas, aunque al final, sus disfraces son más auténticos que los del resto, cuyas engañifas los convierten en mistificadores completos. Fernández Valbuena añade: «en efecto, Arniches trata de evidenciar a través de la risa lo ridículo de la sociedad de su tiempo. Es la burla desesperada de una burla patética. Y en esa especie de metateatralidad la risa se nos hiela en la boca» (Fernández Valbuena, 1990: 190-191).

³⁶ En «La señorita de Trevélez», incluida en *Teatro español contemporáneo*.

Conviene señalar a este punto, pese a ser hecho conocido, la relación inequívoca entre la fuente arnichesca de esta tragedia grotesca y la cinta *Calle Mayor*, que dirige Juan Antonio Bardem en 1956. Ahora bien, tampoco hay que olvidar la cercanía temática con otro título fundamental para la estética grotesca: *I vitelloni* de Fellini, estrenado tres años antes. Son muchos los críticos que las han relacionado, nosotros encontramos también sus concomitancias sin que ello impida apreciar la evidente firma autorial de Bardem. Por eso, creemos que la clave está en ubicar ambas cintas como herederas de un caldo de cultivo grotesco que hunde sus raíces en tres aspectos fundamentales: la provincia y lo rural, la distorsión (muy farsesca, por cierto) entre el deseo y la apariencia, y, a consecuencia de éste, las disensiones entre la máscara y la individualidad que reside debajo. La tragedia (eso sí, cómico-grotesca) está servida.

Sin embargo, no hay que olvidar que la crítica de Arniches es la más moderada entre nuestros autores, pues éste nunca dejó de privilegiar el favor del público a las intenciones regeneracionistas que subyacen a su tragedia grotesca. De hecho, en sus últimos años prefirió volver a fórmulas más convencionales.

En las tragedias grotescas observamos los rasgos que mejor definen el teatro de un Carlos Arniches que deja atrás las colaboraciones con otros autores y las fórmulas genéricas más convencionales y repetitivas. Esta circunstancia y la aparición de un componente regeneracionista poco habitual entre los autores que disfrutaban del éxito popular concitaron el interés de varios representantes de la crítica más exigente. [...] Pero no eran éstos sus objetivos y a partir de la década de los veinte volvió a reorientar su trayectoria con un género como el de la comedia burguesa (Ríos Carratalá, 2003: 2398).

Arniches no pretende nunca romper con lo costumbrista, aunque sí abrirlo a nuevos parámetros, para un nuevo mundo que apremia. Y ahí surge el grotesco como gran bandera del tono cómico (y sin embargo crítico) que impregna sus mejores trabajos.

«Del sainete pasé a la tragedia grotesca, porque creo que es necesario renovarse»³⁷. Tal dijo Arniches mas nosotros pensamos que, sin negar estos deseos de renovación, el tránsito que supone el ejercicio de la nueva modalidad estético teatral fue consecuencia lógica tanto de la propia e íntima dinámica del escritor como del «clima» teatral de la época en que se produjo. En efecto; si leemos ciertos sainetes [...] advertiremos claros matices grotescos, nacidos de la misma sustancia del género: «tragedia para reír o sainete para llorar», según el subtítulo que don Ramón de la Cruz puso a su *Manolo*. Estos gérmenes grotescos se manifiestan también en algunas comedias de «frescos» y cristalizan como realidad totalizadora en *La señorita de Trevélez* y *¡Que viene mi marido!*, ésta con la expresa calificación de «tragedia grotesca», por primera vez dicha (Ramos, 1966: 157).

No está tan lejos de las variaciones en tono que vive la pantomima de la *commedia dell'arte*, cuya percepción tradicional la sitúa en la vertiente cómica más inofensiva del teatro breve, pero que, como bien apuntó Baudelaire en su ya citado ensayo sobre lo cómico, tiene mucho de grotesco

³⁷ Nota de la citación: declaraciones a E. Estévez Ortega, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 10-1-1930.

lúgubre y terrible, y por qué no, de crítico: «Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz [...]. La pantomima es la depuración de la comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado. [...] Todas esas farsas monstruosas adquirirán un realismo realmente sobrecogedor» (Baudelaire, 2001: 103-108). Muy en consonancia con su admirado Baudelaire, en la «farsa sentimental y grotesca» que Valle-Inclán construye para *La Marquesa Rosalinda* presenta en su acotación a un Pierrot «trágico, a fuer de grotesco» (Valle-Inclán, 1992: 86)³⁸.



María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en una imagen del estreno de *La Marquesa Rosalinda* en 1912

Tal vez lo único que haya ocurrido es que la modernidad, en su incesante ruptura con la tradición, más que destruir el contenido de lo tradicional, ha destruido los marcos en los cuales ordenábamos las estéticas de nuestro teatro, como hará luego con nuestro cine.

En resumidas cuentas, se trata de una poética novedosa que rompe con las terminologías clásicas: la farsa, y sus subproductos: el sainete y el esperpento, son fórmulas híbridas, tragicómicas, que nos obligan a replantearnos los esquemas aristotélicos en cuestiones de poética, matizando así la taxativa división que la tradición ha venido estableciendo entre tragedia y comedia. Muchas tendencias a lo largo de la historia de la literatura han pretendido llevar a cabo esta fusión entre lo cómico y lo

trágico, plenamente unidas en la vida. Sin embargo, creemos que fue entonces, en el momento de las grandes revisiones estéticas del arte moderno a las que obliga la era de las vanguardias históricas, cuando por fin surtió efecto, y en el teatro apareció un tono, una visión, una perspectiva que mira desde arriba y se cuestiona las fronteras fáciles y definidas. Cardona y Zahareas recogieron en su *Visión del esperpento* una declaración atribuida al propio Valle que resulta enormemente esclarecedora:

Lo más sorprendente del arte moderno es que ha dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico y las clasificaciones dramáticas de “tragedia” y “comedia”. Ve la vida

³⁸ Debemos especificar que Valle escribe cuatro farsas propiamente dichas, que se engloban en lo que la crítica denomina su ciclo de la farsa. Por un lado está *La Marquesa Rosalinda* (1912), de la que hablaremos con atención por su paralelismo con la *commedia dell'arte* y su interés por los títeres, y, por otro, tenemos el tríptico que compone el *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, compilado en 1920, y que incluye la farsa infantil, *La cabeza del dragón* (1909), la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). En ellas, se observa un desprendimiento de la idea tradicional de farsa, primero desde la elementalidad cómica y la deformación absurda de la farsa infantil, primera sátira acerca del poder; luego desde la dolorosa lucidez de la mirada a la historia y a la monarquía en la farsa italiana; y finalmente, su renuncia a todo lo sentimental que había en *Rosalinda*, intensificando lo grotesco hasta acercarse al proceso distanciador del esperpento en su burla a la reina castiza.

como una tragicomedia, con el resultado de que lo grotesco es su estilo apropiado —hasta el punto que hoy por hoy es el único modo de conseguir lo sublime... El estilo grotesco es el estilo antiburgués (Cardona y Zahareas, 1982: 47).

Y ya se sabe que las farsas de la *commedia dell'arte* son a un autor italiano lo que los sainetes a uno español, la representación de la más jocosa (y jugosa) de las tradiciones populares. Ya lo hemos dicho previamente, pero en su constante vagar hacia el advenimiento de la modernidad, la vanguardia artística de principios del siglo XX se adentrará en sus nuevas formas con viejos ingredientes. Así, como dice Dru Dougherty³⁹, la farsa será recuperada para la modernidad por grandes del teatro europeo como Pirandello, Goll, Lorca, Ghelderode o Beckett.

El propio éxito de la farsa, sobre todo en circuitos populares, la ha condenado a sufrir el desprecio de la crítica en algunas ocasiones y de ahí su valoración como género ínfimo en muchas historias del teatro. Sin embargo, hoy en día se reconoce como una forma tan importante como la tragedia o la comedia por cuanto ofrece una visión propia y compleja de la experiencia humana (Dougherty, 2003: 119-120).

Adelantamos aquí un cariz esencial: la farsa es un género maltratado por la crítica tradicional, que por su brevedad y su tono ha sido obviado de cualquier posición canónica en la tradición teatral. Tal vez ello motivó el hecho de que fuera recuperada por la vanguardia, que se adentró en el siglo clamando por una redefinición de las poéticas de todas las artes, y que se fijó en tradiciones, sí, pero sólo en las que convencionalmente habían sido desoídas.

Además, la farsa era especialmente útil a los autores de la experimentación vanguardística por dos motivos que coinciden con sus dos características fundamentales: la brevedad permitía jugar con la experimentación libremente, sin concesiones al desarrollo psicologista de argumento o personajes, y el carácter cómico abría las puertas a la modernidad, desde la libertad e impureza que sobresalen a la risa, y desde la exageración que esta risa admite, características revolucionarias en su condición de carnaval popular. Para entrelazar una poética de la farsa, Dougherty la califica como género de frontera, como espacio para la impureza que los demás géneros, más atados a las convenciones del canon, no acaban de mostrar:

Todo nos lleva a pensar que es una forma teatral fronteriza. Ocupa un espacio entre géneros convencionales, dejando que elementos aparentemente incompatibles se combinen en su interior. Signo de su condición liminal es el nombre dado a las farsas de Cervantes - *entremeses*- y la primitiva costumbre de escenificar éstos entre los actos de comedias más largas. Esta costumbre aporta la primera pista a seguir: constata que la farsa nace en los intersticios del teatro, en aquellos espacios dejados vacíos por los géneros más elaborados y mejor considerados. [...] El teatro queda limitado por sus propios géneros que, para ser, han de seguir ciertas pautas formales. La carencia así generada, la imposibilidad de presentar la

³⁹ Nos referimos al capítulo «Poética y práctica de la farsa: *La marquesa Rosalinda* (1912)» de su volumen crítico *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas en Valle-Inclán*, auténtica disección de la farsa, tanto en Valle-Inclán como en toda la escena europea de su tiempo.

experiencia humana en toda su impureza, es el solar en el que la farsa monta su tinglado (Dougherty, 2003: 122-123).

Esto lo sabe muy bien el teatro nuevo, que mezclará sin cesar tradición y vanguardia aprovechando lo intersticial de lo farsesco; pero sobre todo, esto lo sabe muy bien el cine, el arte de lo impuro por excelencia, como diría Bazin, el arte más dependiente de la tecnología y la vanguardia, y sin embargo, el arte que más se apoya en los ingredientes de la tradición. No será de modo casual que los primeros grandes del cine sean artistas de comedia, pluriempleados tanto en la dirección como en la producción, interpretación y escritura de sus películas, y plenamente conscientes de que la narración cinematográfica se debe impregnar de las enseñanzas de la novela, de la pintura, del teatro, incluso del cómico, que, para nuestros autores será fundamental. Un arte impuro ya desde las primeras grandes figuras; buena muestra de ello son Georges Méliès, Jacques Tati o el rey del melodrama cómico (a pesar de que parezca paradójico): Charles Chaplin⁴⁰.

Y, entonces, ¿qué hacemos con el sainete y el esperpento? ¿Son géneros distintos de la farsa? Aquí, la precisión nos obligaría a hacer distinciones de tipo estilístico, pues sainete y esperpento no suelen definirse como farsa en un sentido expreso o literal, y sin embargo, la mayoría de los autores las acercan, incluso en algunos casos utilizan la misma terminología indistintamente. De hecho, según Jorge Campos (Ramos, 1966: 162), fue el dramaturgo italiano Luigi Chiarelli, de cuyo teatro grotesco hablaremos seguidamente, el primero en hacer uso teatral de la palabra «grotesco». Un vocablo que resultaba nuevo en la terminología teatral española, aunque no en la cultura carnavalesca que impregnaba sus artes populares. Resulta, creemos, otra muestra más de las simbióticas relaciones estéticas entre Italia y España.

Así pues, las constantes asociaciones entre sainete (raigambre de la que pende el propio esperpento) y farsa resultan manifiestas. Así lo expresarán todos los críticos que vivan la llegada de los nuevos vientos teatrales, quienes, a fuerza de no saber cómo clasificar las innovadoras propuestas, se curaban en salud haciendo uso del término, híbrido por definición, de la farsa. Sirva de ejemplo el celeberrimo crítico teatral Enrique Díez Canedo, quien compara el concepto de tragedia grotesca arnichesca con el de farsa cómica⁴¹. Así, sea farsa o sainete, esperpento o *sketch*, lo único que queda inmanentemente trazado en el género es su brevedad, su carácter cómico, y, añadiríamos ahora, su vinculación fundamental con el mundo popular.

⁴⁰ Cuando a Azcona le preguntaron por su cinefilia y sus preferencias cinematográficas, el logroñés respondió: «a la isla desierta yo me llevaría todo Chaplin, algo de Keaton, mucho de los Marx, casi todo Totó» (Cañeque y Grau, 2009: 196).

⁴¹ «Su antigua traza, la de corifeo del llamado “género chico”, aún se percibe en *Las estrellas*, que es de 1904, aunque ya se advierte en su pensamiento y composición el perfil más severo del autor de las farsas cómicas y de las tragedias grotescas...», afirmaba E. Díez Canedo, en *El Sol*, 12-1-1931.

De hecho, cuando las obras de tipo grotesco se lleven al teatro italiano, serán constantemente definidas como farsa, y viceversa, las funciones de autores italianos con tintes grotescos presentadas en España también serán consideradas farsas. Montserrat Iglesias resume el filón farsesco con tonalidades grotescas en el teatro italiano de este modo:

En el ámbito italiano destaca también el llamado “*teatro grottesco*”, cuya fecha de inicio se sitúa en el estreno de la obra de Luigi Chiarelli, *La maschera e il volto* (1916). [...] Otros autores incluidos en el *teatro grottesco* sí se vinculan con las tendencias vanguardistas. Enrico Cavacchioli en *L’uccello del paradiso* (1918), introduce marionetas que razonan entre personas vivas, e incluso son presentadas como marionetas. En la farsa de Massimo Bontempelli, *Siepe a nardovest* (1923), conviven personajes reales y marionetas, y aparece el triángulo amoroso y el adulterio. Mayor trascendencia tiene la obra de Rosso di San Secondo *Marionette, che passione!* (1918), a la que llama “*farsa trascendentale*”. Presenta un estilo dramático más gestual que discursivo, y personajes tipificados (Iglesias Santos, 1995: 544).



Felice Casorati *La maschera e il volto*, (1953-54), homenaje a la comedia de Luigi Chiarelli.

Caso especialmente interesante es Luigi Chiarelli, el introductor del término grotesco en España, que triunfó con *La maschera e il volto*, una obra considerada farsa pero de una incuestionable cercanía con el teatro tragicómico⁴² y esperpéntico de nuestros más insignes españoles.

Otro autor favorecido por el interés de la crítica fue el italiano Luigi Chiarelli, conocido por sus *grotteschi*, farsas satíricas que introducían en el juego escénico elementos de deformación grotesca cercanos al “esperpento” de Valle-Inclán⁴³. De Chiarelli se estrenaron *La divina ficción* (*Fuochi d’artificio*) y *La máscara y el rostro* (*La maschera e il volto*), [...]. Algunos críticos relacionaron su temática con *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, aunque prefirieron ver no tanto una copia como una sintonía de los tiempos ante la farsa, su humorismo y su sátira (*El Liberal*). Fue reseñada también la teatralidad de su planteamiento escénico (*Informaciones*), [...] y su corte cinematográfico (*La Época*)... (Vilches de Frutos y Dougherty, 1997: 282)

Luego vendrán también otros farsescos con mucho de grotesco a los cuales podríamos calificar en ocasiones de esperpénticos: Eduardo De Filippo, gran especialista en la fusión entre ese

⁴² «El cambio más ostensible se produjo en el género dramático, en el que la tradicional alternativa entre lo cómico y lo serio queda fundida en el todo de la obra, originando así lo grotesco» (Ramos, 1966: 159).

⁴³ M. Fernández Almagro, “Lo grotesco en el teatro”, *La Voz*, 6-VI-1929, p. 2.

teatro vanguardista y grotesco⁴⁴ y sus raíces costumbristas y populares a través del dialecto, y también Ennio Flaiano, dramaturgo, periodista y guionista de renombre que protagonizará otro de los puentes hispano-italianos más afianzados, y cuya estética se ha definido como «farsa trágica» (Martín Clavijo, 2002). De ello, y con mayor profundidad, hablaremos más adelante.

Lo mismo ocurrirá con las obras de Valle-Inclán que se estrenen allí, con escaso éxito de público pero, creemos, con cierta trascendencia para la estética teatral dado el efervescente binomio Valle-Inclán-Bragaglia, como veremos más adelante. El extenso trabajo de Dianella Gambini acerca de las representaciones de Valle-Inclán en Italia será de gran utilidad, y nos ayudará a reflexionar acerca de por qué el esperpento de Valle se entiende tan bien. Gambini concluye diciendo:

In Italia è stato l'*esperpento* il genere teatrale valleinclaniano che ha goduto della più ampia ricezione [...], specchio di un dissidio ontologico della condizione umana moderna avvertito come non ricomponibile. È da supporre che l'interesse suscitato dal teatro *esperpéntico* possa dipendere da una predilezione estetica tutta novecentista per la tensione drammatica al grottesco, lungo il filo che corre da Pirandello a Morselli passando per Rosso di San Secondo. Ma se nel Teatro del Grottesco è da rintracciarsi la radice lontana e profonda della sua sugestione, l'*esperpento*, a detta della critica, attrae gli operatori teatrali italiani del secondo dopoguerra per il carattere inusitato che possiede. Secondo R. De Ponticelli, la sua forza risiede nell'originalità di filtrare atmosfere del nero goyesco e del fosco barocco cervantino colludendole a squarci con le istanze dell'arte di Picasso e Buñuel (García Rodríguez, 2003: 20), espressione la più genuina dell'anima moderna che, dinanzi agli equivoci e ai frammenti della vita e al "male di vivere" della società, fa una smorfia all'apparenza ridanciana, ma nel fondo dolorosa e straziante (Gambini, 2011: 85).

Italia comprende bien la composición de la perspectiva esperpéntica, a pesar de que el término no exista en la dramaturgia italiana.

Pese a que sí exista la farsa, se trata de un término que pierde en especificidad pero gana en tradición. Italia entenderá tanto el sainete como el esperpento como subcategorías de la farsa, y será con este término como se conocerán las obras del grotesco cómico, tanto italiano (Chiarelli, Pirandello, Rosso, De Filippo), como español, fundamentalmente, los ecos del Lorca cómico y del Valle-Inclán esperpéntico. La obra de Valle que llega a Italia, sobre todo la más representada, *Los cuernos de don Friolera*, será tildada de farsa desde el primer minuto⁴⁵.

⁴⁴ De Filippo leyó con especial atención la obra de Chiarelli que venimos mencionando, de hecho la interpretó en 1926 con la compañía de su padre Eduardo Scarpetta: «Così si trasforma nella teatralità farsesca di Scarpetta (e quindi dei De Filippo), già deformata sul nero grottesco contaminato dalla smorfia tragica, la descrizione inventata dal protagonista, dell'omicidio della moglie, che lo ha tradito. [...] Il senso del ridicolo risulta sempre come presupposto o conseguenza del gesto tragico, è la sua ombra "fantoccesca"» (De Gaetano y Roberti, 2014: 58).

⁴⁵ Pongamos estos dos casos, el primero: «Más extensa y positiva la reseña de *Il Tevere* (10 noviembre), [...] Define *Don Friolera* como una "spettacolosa farsa, concepita nel gusto delle storie popolari, dialogata e scritta in una lingua colorita e violenta che si ispira ai più classici modelli dello stile *cocasse*"» (Cattaneo, 2000: 193). Y el segundo: «Si leggeva, per esempio, che la commedia era una spettacolosa farsa, concepita nel gusto delle storie popolari, e che la figura di Don Friolera era la tipica figura spagnola del tradito, figura tra la maschera e l'eroe del fattaccio di cronaca del quale i cantastorie portano in giro la fama» (Alberti, Bevere y Di Giulio, 1984: 485).

También Peppino De Filippo, farsesco venido del teatro de su hermano Eduardo, interpretará a Don Friolera en 1950 y revelará su admirada cercanía por el texto de Valle-Inclán, precisando en una carta a su amigo Ricci que «*Le corna di don Friolera* rientra in quel genere drammatico che Peppino sente congeniale al suo personale percorso teatrale: si tratta degli “esperpentos”, tragedie grottesche che ritraggono l’umanità attraverso “un’estetica sistematicamente deformata”, secondo le parole dell’autore» (Mazzarotta, 2004). También de ello hablaremos más adelante.

Pero no sólo ocurre en Italia, también el célebre crítico Díez-Canedo hablaba precisamente de *Los cuernos de don Friolera* como si de una farsa se tratase, y además, lo hacía en un artículo referido a Anton Giulio Bragaglia⁴⁶, el equivalente italiano a Rivas Cherif, adalid de la modernidad, cuya amistad con Valle-Inclán será de vital importancia para comprender los puentes estéticos entre la Península Ibérica y la Itálica. Precisamente «Rivas Cherif, extraordinario conocedor del teatro de su época, caracteriza ya en 1920 al esperpento como un “subgénero de la farsa”» (M. Aznar Soler, 1992: 29). Que alguien tan cercano al teatro español y al propio Valle considerase esta analogía parece de especial relevancia. Dougherty añade:

Puestos a situar al esperpento en un género particular, la mayoría de los críticos optaron por la farsa [...]. Son, a la vieja usanza española, desentonos a tono. Farsas en el origen y estructura. su diálogo áspero, vivo, malicioso, chabacano, recuerda nuestros chascarrillos de fraile», apuntó Cristóbal de Castro⁴⁷. No se trataba, claro está, de la farsa a secas, sino de una farsa llevada a los dolorosos dominios de la tragedia, la «farsa trágica». [...] La gran tragedia del sainete grotesco, [...] trágica mascarada que recordaba tanto *La Celestina* como los entremeses de los siglos XVI y XVII (Dougherty, 2003: 206-207).

En definitiva, el tipo de relato que participa del grotesco entre las décadas de los veinte y los sesenta del siglo XX se califica como *farsa* más por resultar un término acomodaticio a las tonalidades que adquiere el teatro de vanguardia, así como por reflejar la idea de un género eminentemente breve y de sentir tragicómico (el más acertado sin duda para transmitir esa risa que duele). Si en Italia todo es farsa, a pesar de las distancias entre un Pirandello en sus más altas cotas de abstracción y los recursos grotescos de un Chiarelli o un Rosso di San Secondo; en España sí distinguimos con agudeza entre sainete, farsa y esperpento, a pesar de estar hermanadas por un mismo hilo de grotesquización. Estamos en un mismo tejido, un entramado carnavalesco de comedia feroz, de carcajada dolorosa, que accede a visiones de una tradición activa en el sur de Europa que dará lugar al mejor (y más crítico) cine cómico.

Para encontrar lo cómico feroz y muy feroz, hay que pasar La Mancha y visitar los reinos brumosos del soleep. La alegre, ruidosa y olvidadiza Italia, en el corazón del carnaval

⁴⁶ «Teorías escénicas. Bragaglia y el teatro», *El Sol*, XIV, 3.879, 17-I-1930, p. 1.

⁴⁷ «De la vida que pasa. Valle-Inclán y sus esperpentos». *La esfera*, 667, 16-X-1926, p. 30.

meridional, en medio del turbulento Corso [...]. Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío (Baudelaire, 2001: 104).

Así, es el puente entre Italia y España un conglomerado de risa irreverente, de tintes tragicómicos, donde tal vez el paralelismo en el contexto sociocultural genere un tejido grotesco comparable y transferible. Creemos, como David Morley, que se debe defender una postura transversal y pluridireccional de las estéticas, sobre todo una vez se acrecienta la internacionalización de los movimientos estéticos durante el siglo XX:

El otro problema es que este esquema, al reducir la categoría de Occidente a la condición de un sitio geográfico unitario, descuida todas las formas de heterogeneidad que siempre han existido —y siguen existiendo en Occidente [...]. Reconocer esta última posibilidad también significa reconocer que la modernidad no tiene un vínculo necesario con una raza, una etnia, una nacionalidad o una ubicación temporal en particular (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 11).

Así pues, la modernidad en la que se centra este trabajo resulta, paradójicamente, tan tradicional como vanguardística. Los ojos de la máscara grotesca virarán de la tradición de la risa popular a la distorsión de la carcajada negra, o, como dicen Castro de Paz y Cerdán, del sainete al esperpento. Por el camino de la farsa nos encontraremos pues, con el distanciamiento del demiurgo y su mirada desde arriba, con la distorsión y esquematización de recursos y personajes, hacia la preferencia de lo plástico ante lo retórico, con el favorecimiento de esa *risa que duele un poquito*⁴⁸, que tantos límites conseguirá cruzar en la innovación artística del XX.

Así, el concepto abierto de la farsa nos invita a un universo plenamente popular a pesar de su experimentación vanguardista constante, pues es en la plaza del pueblo, en el carnavalesco recurso del mundo al revés donde se generan casi todos los entuertos farsescos (a menudo definidos a través del enmascaramiento y la ocultación de la identidad con un determinado objetivo).

Pero volvamos a la farsa, a sus características clásicas y a su revisión novecentista.

La farsa no suele reconocerse como forma codificada, sino como un género que se manifiesta de manera diversa en distintos momentos. Se la suele vincular estrechamente —desde sus orígenes en el teatro griego y latino—, con el drama satírico y la comedia, con los que se entrecruza a lo largo de la historia. De este modo se reconocen como concreciones de la farsa desde la *fábula palliata* y la *atelana*, a la *Commedia dell'arte*, las farsas de Molière, o los entremeses. Ya en la época actual se han reconocido también elementos de la farsa en los sainetes, el vodevil, el music-hall... Se distinguen como rasgos comunes en estas manifestaciones un importante componente visual en la expresión de lo cómico, la utilización de las máscaras y los papeles fijos -desatendiendo la caracterización psicológica del personaje-, las situaciones inverosímiles y la aparición de la exageración y lo grotesco (Iglesias Santos, 1995: 540).

⁴⁸ Nos hacemos eco del estupendo artículo de Fernández Valbuena, «Carlos Arniches y Eduardo de Filippo, o medio siglo de risa que duele un poquito», en *Il Novecento. Actas V Congreso de la SEI*, 1990, que, como es perceptible, ahonda también por este tejido grotesco, presente en cincuenta años de artes visuales entre España e Italia.

La farsa es, además, el engranaje perfecto para la burla de los códigos de honor, de ahí la pasión por la figura del cornudo. La farsa es la pieza teatral perfecta para el entramado de lo doble, el juego entre múltiples y simultáneas dualidades. «Al comienzo de una farsa, una estructura de dualidades se pone en marcha, casi siempre a partir de un equívoco verosímil, y se enreda ingeniosamente. De hecho, la farsa no precisa un final [...], es puramente circunstancial, un «¡alto!» impuesto por el mundo ajeno al juego» (Dougherty, 2003: 128). Así pues, una farsa se estructura siempre desde la simetría: juego de entuertos y duplicidades, enredo cómico e ingenioso y apertura final. Un carácter abstracto que nos llevará a asociarlo a las piezas breves del teatro cómico, el *avanspettacolo* napolitano o el sainete madrileño, el cómico grotesco italiano que llega a la cumbre con Pirandello y el esperpento valleinclanesco.

Sobresale la producción de Pirandello, un dramaturgo que presenta notables coincidencias con Valle-Inclán, en cuyas obras se encuentran casi todos los componentes de la farsa, aunque él no las denomine así: elementos metateatrales; personajes grotescos, trágicos e irónicos a un tiempo; lenguaje cómico y a la vez trágico, donde mezcla un léxico refinado y literario con rasgos dialectales y de jergas... (Iglesias Santos, 1995: 544).

No nos extrañará entonces que Leda Schiavo, autora del prólogo a la edición de *La Marquesa Rosalinda*, confronte la farsa con toda la estética del grotesco carnalesco de la *commedia dell'arte* y del grotesco ya romántico de Victor Hugo, ambas referencias muy conocidas y admiradas por el gallego:

Valle-Inclán, que debió estudiar en profundidad el tema de la Comedia del Arte para escribir esta obra, sigue la tradición de la improvisación y la ruptura de la ilusión escénica [...]. El movimiento deshumanizado, la caricatura, la animalización de los personajes, el estilo de contraposiciones violentas, formaban parte de los recursos de la Comedia y pasan a esta farsa y a los esperpentos. [...] Valle-Inclán continúa la tradición de [...] autores de la primera mitad del siglo XVI, que llamaron *farsa* a la «amalgama de elementos cómicos y serios, sentimentales y grotescos». Amalgama que Víctor Hugo considera característica de la *musa moderna* en el célebre «Prefacio» a su drama *Cromwell*⁴⁹ al formular que «lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación. Ya que la poesía verdadera, la poesía completa está en la armonía de los contrarios» (Schiavo, 1992: 16-17).

La farsa, no lo olvidemos, es sentimental y grotesca al tiempo. Nos interesa ahora destacar también que la farsa se entreteje a través de la agresividad, la violencia de la que hablaba Shiamo, multiplicada por la potenciación de esa «armonía de contrarios» que avanzaba Hugo. Una violencia que paradójicamente genera risa, como más tarde lo hará también, aunque con una carcajada más oscura, esa farsa retorcida que Valle acabará por bautizar como esperpento. De nuevo, es debido a la fuerza distanciadora por lo que el espectador es capaz de reírse de la violencia y la agresividad.

⁴⁹ Fragmento esencial para la formulación del concepto de grotesco moderno, tal y como ya se ha citado en previos apartados, encontrado en *Manifiesto romántico*.

Dichos actos llaman la actuación por su violencia física [...], discurso teatral que permite expresar, de manera abierta, la agresividad del ser humano [...]. El hecho de que el público ría los golpes recibidos por un tonto, cuando la moral pide compadecerlo, apunta a una tercera característica del discurso farsesco. Se trata de provocar el distanciamiento afectivo del espectador, la tendencia a desterrar todo patetismo de la sala. El público no debe participar emocionalmente en la acción [...]. Así se pueden entender los gestos grotescos de los actores, la deshumanización de los tipos, la extraordinaria importancia que cobran los objetos en escena y la rapidez frenética del movimiento. Todo conduce a lo que Bergson llamó la «insociabilité du personnage» por una parte y la «insensibilité du spectateur» por otra (Dougherty, 2003: 126).

Un aparentemente imposible maridaje entre lo violento y lo festivo, donde el entuerto a través del enmascaramiento está prácticamente asegurado. Según Stuart E. Baker⁵⁰, los intérpretes de la farsa participan de dos mundos simultáneos: el de la realidad concreta y el imaginario, complementa Dougherty que se trata de una simultaneidad festiva y alegre por un lado, y agresiva por otro, dado que ataca todo signo de autoridad social. «Baker también señala una coincidencia entre el carácter temporal de la representación, encarnado en el cuerpo del actor —efímero y mortal—, y la temporalidad del personaje representado —la cara blanca de Colombina, por ejemplo, o los rombos mágicos de Arlequín—» (Dougherty, 2003: 123-124). Como en un juego de pantomima, o como en un *sketch* de payasos, la comedia la producen dos elementos opuestos, o, si se quiere, complementarios. Una armonía de contrarios que se atraen y repelen, un juego que, por mágica teatralidad, es capaz de sumar lo incompatible:

El mundo de la farsa no es ni el mundo real ni el imaginario, sino una construcción en la que coexisten los dos. En la farsa, a diferencia de los demás géneros, no se trata de escoger entre contrarios. Muertos, los personajes vuelven a la vida, como ocurre al final de *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán. Desengañados, vuelven a ilusionarse. El privilegio de la farsa parece ser, en fin, aunar formas de vida —y de arte— aparentemente incompatibles. [...] Si la farsa tiene una forma propia será la de una cadena de dualidades —prestadas de otros géneros y de la vida misma— siempre abierta (Dougherty, 2003: 125).

Tal vez en la realidad que pinta el cine tampoco se trate de escoger entre contrarios.

Entroncado ya desde la farsa clásica, pasando por los despuntes renacentistas del entremés y la *commedia dell'arte*, y eclipsando en la comedia bufa, la farsa se compone de síntesis, de brevedad y concisión, y de cuernos, de tramas en torno a la infidelidad, el adulterio o el engaño. En este enigmático y sintético enredo de contrarios, el tema obsesivamente repetido es el deseo inconfesable, que acaba produciendo en el enredo la cuestión del adulterio. «Habrán más dualidades pero bastan las que van señaladas: el deseo sexual liberado y su represión por la sociedad, la presencia física del actor y el personaje incorpóreo que representa, la risa que celebra y la carcajada que hiere, el mundo tal y como lo conocemos y el mundo que nuestra imaginación, ávida y

⁵⁰ Stuart Baker, *Georges Feydeau and the aesthetics of farce*.

desenfrenada, quisiera habitar» (Dougherty, 2003: 125). La infidelidad será la base para la pantomima, el triángulo amoroso que inauguran Pierrot, Colombina y Arlequín se repite incansablemente, constante desvirtuación de la frontera entre represión y liberación. Un tema carnavalesco por excelencia como es el de *los cuernos*, animalización grotesca propia de los carnavales, pero también metáfora clásica del adulterio, de la ruptura desestabilizadora del binomio, de las dualidades hegelianas en las que entra un tercer y amenazador elemento. Además, los cuernos y la pasión irreprimible (tanto para ser infiel como para sentir los consecuentes celos) son efectos de una pérdida incuestionable de autocontrol, como si los personajes de la farsa empeñaran su propio destino en favor de esos sentimientos, convirtiéndose en títeres de un dios (o titiritero) superior.

Il motivo delle «corna» è uno dei più tipici della visione carnevalesca del mondo, perché fonda l'avvicinamento del vecchio con il nuovo, attraverso l'entrata di un «terzo», giovane, che interrompe la «sterilità» di un rapporto invecchiato: è la forza e la capacità del nuovo che soppianta la forma consolidata del vecchio. [...] Le «corna» diventano allora una *minaccia*, un attentato alla solidità e stabilità sociale, e non concernono solo colui che le subisce (e che viene deriso), ma l'intera comunità, che esige il *ripristino* dell'ordine, anche attraverso la «legittimazione» dell'omicidio. Nell'idea dell'«onore leso» si afferma l'idea dell'immutabilità dell'ordine sociale e della gerarchia dei suoi valori, il rifiuto di qualsiasi messa in movimento della società, [...]. In definitiva, il «dramma d'onore» e la società che viene rappresentata sono la sconfessione dell'*imagerie* carnevalesca, dell'immagine del divenire e dell'avvicendamento (De Gaetano, 1999: 45-46).

Así lo veremos entre Zampanò, Gelsomina e Il Matto, o entre los títeres del *Otello* de Pasolini, así como entre los novios provincianos y la anciana esposa que les permite la grotesca entrada a *El Pisito*, o el divorcio a la italiana de Pietro Germi... Triángulo de especial corte es el producido en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) entre la pareja protagonista, el pobre José Luis Rodríguez y Carmen, y un tercer elemento en discordia, Amadeo, el verdugo. Al jubilarse éste, José Luis debe decidirse entre la pasión por Carmen y una vida acomodada, o sus propios principios, y claro, el peregrinaje hasta convertirse en verdugo nacional no ha hecho más que comenzar, llevándose, de paso, todo atisbo de control sobre su propio destino.

El relato puede leerse como el espinoso itinerario, en una degradación grotesca del rito judeocristiano del *via crucis*, mediante el que se degrada la forja del anti-héroe (bufón) para estar junto a la mujer a la que ama. [...] un proceso iniciático de integración al que, como en los ritos tribales, se somete la identidad masculina [...], es la figura burocratizada en la que se ritualiza la marca estatal de lo masculino, que durante la narración se identifica con el motivo de la violencia pasional. Como con otros héroes y heroínas, José Luis Rodríguez, el aspirante a verdugo nacional, desciende a los infiernos por amor a través de un espacio oscuro y deformado por algo horrible (Antón Sánchez, 2008: 73).

Ya hemos dicho que el enmascaramiento juega un papel protagonista en el camino de la farsa. «Sin la máscara de la fantasía, el cuerpo grosero volvería a ser lo que es: un peso opresivo, desagradable y deprimente. Pero [sin el cuerpo] la fantasía también perdería su fuerza ya que tiene

su impulso en la realidad grotesca de la que es inseparable», recuerda Baker (1981: 14). Y es que, ya desde el principio, en la farsa habita con comodidad el tono grotesco que irá gestando el sainete y el esperpento, hijas (tal vez ilegítimas) de la propia farsa. En torno al ciclo farsesco de Valle, *Tablado de marionetas*, dice su prologuista Jorge Urrutia: «Es fácil deducir que Valle-Inclán está ya deformando los elementos culturales por medio de la parodia y de la exageración. Esto es la farsa. Si los seres humanos sólo son muñecos de un guiñol, marionetas, el mundo deformado no es sino un tablado, un palenque, desvencijándose. Se ha abierto, ya en 1910, el camino hacia el esperpento» (Valle-Inclán, 1995a: 23).

All the world's a stage, y todos sus habitantes no son más que jugadores, títeres, muñecos de guiñol. Los personajes de la farsa son eminentemente planos debido a la brevedad de la trama, sin duda, pero también para que el juego de grotesquización, que pende de la deshumanización progresiva de los personajes, haga efectiva su crítica tragicómica:

En primer lugar los personajes de la farsa son de una pieza, inflexibles y maníacos, sin profundidad psicológica alguna. Con frecuencia llevan máscaras [...] signo de su carácter estático. Son personajes totalmente definidos, destinados a repetir sus actos y a ser repetidos de obra en obra. Hacen pensar en marionetas o robots [...]. El arquetipo de un personaje así construido —congelado en su papel— lo descubre Baker en el *clown*, el payaso cuya cara pintada determina y limita sus actos (Dougherty, 2003: 125- 126).

Así, el personaje combate con su propia máscara, y la estructura breve y abierta acierta a multiplicar los significados simbólicos. El disfraz invierte la realidad y se acerca al engaño. La farsa se alía con la revolución efímera del carnaval.

El carácter abstracto de esta estructura hace posible uno de los trucos más característicos de la farsa, esto es, la inversión de los elementos en oposición. De repente, el burlador se convierte en burlado, la dama antes desdeñosa [...] es desdeñada, [...] el discurso del poder resulta un espejismo ante el discurso del amor. Son estas inversiones, típicas del enredo, las que acercan el género al carnaval por cuanto éste introduce en la vida una lógica de las cosas «al revés». [...] En la farsa las inversiones no son transitorias sino constantes. La afinidad que Cansinos-Assens encontró entre teatro y carnaval provenía de su común «tendencia a contrahacer la realidad»⁵¹[...]. La farsa fácilmente provoca la censura de la autoridad (Dougherty, 2003: 129-130).

Por tanto, si el esquema arbitrario del autor acaba destruyendo la realidad a través del enredo, «dicha arbitrariedad, libre de las obligaciones impuestas por la realidad, convierte el mundo en juguete y los personajes en títeres» (Dougherty, 2003: 131). La deshumanización del personaje hace efectiva la abstracción de la trama y el alejamiento de la misma de los límites del realismo, hacia la simbología distorsionada de la fábula farsesca. En un mundo así nos encontramos a dos pasos del absurdo. Como bien ejemplifica Iglesias Santos, la farsa es *teatro antiilusionista* porque

⁵¹ En Dru Dougherty, *Hispanic Review*, 1987: 16 y 25.

no pretende generar ilusión de verosimilitud, sino «afianzarse en su condición de juego con sus leyes propias» (Iglesias Santos, 1995: 545).

Así, en Italia se definirá como farsa tanto la risa reflexiva y tierna, costumbrista y popular, propia de un sainetesco Arniches o De Filippo; así como una risa más abstracta y deshumanizada, que juega a títeres de cachiporra sin quebrantar las leyes de lo tragicómico, propia del Valle-Inclán farsesco (el del *Tablado de Marionetas* y de *La Marquesa Rosalinda*), y del teatro italiano de muñecos (Chiarelli, Prodecca, Rosso di San Secondo), cuyos últimos estertores se introducirán con mayor calado en la risa negra del esperpento, sobre todo a través de sus melodramas para marionetas. Un paso más hacia el abismo lo dará Pirandello, y asomará el absurdo por el horizonte, pero aún queda algo de personaje, aunque haya quedado reducido a muñeco. Como decía Jesús Rubio en su prólogo al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán:

Al referirse Valle-Inclán por aquellos años al teatro para muñecos que escribía, apuntaba tanto a que podía representarse con muñecos, a la manera del teatro «Di Piccoli» [...], como a que los actores debían comportarse en la escena como verdaderas marionetas con sus movimientos mecanizados y rígidos. De nuevo, tradición y vanguardia se dan la mano [...]. Pero particularmente en las iniciativas de renovación teatral del cambio de siglo se convierten en habituales las propuestas que conllevan una marionetización de los personajes. Se encuentran ideas al respecto tanto en teóricos como Meyerhold como en dramaturgos: Maeterlinck o Rosso di San Secondo. También el cine expresionista y el cine cómico basaban muchos de sus logros en la marionetización de los personajes (Valle-Inclán, 1995: 75).

Es en *La Marquesa Rosalinda* (1913) en la que mejor se observan las transiciones entre la farsa lúdica de la pantomima y la farsa oscura del esperpento que ya asoma por las rendijas. Valle-Inclán hace ver los elementos paradigmáticos de la forma farsesca, pero con contaminaciones grotescas de todo tipo que irán ocupando sus puestos para el emergente esperpento.

Por efecto de contraste, convierte a los cómicos de la *Commedia dell'Arte* —puros entes de ficción— en figuras cada vez más miméticas. Son las máscaras de la farsa primitiva pero su socarronería y astucia popular les hace parecernos si no más reales, sí más verdaderas que las «figulinas» de Watteau [...]. La autoconciencia de Arlequín se refleja muy bien en la escena citada, cuando dice que el tampoco llora, «por supuesto». Ese «por supuesto» es un reconocimiento explícito de su condición de máscara cuya identidad queda definida para siempre. Arlequín no *puede* llorar o dejará de ser Arlequín [...]. Así, promete volver a representar su farsa mañana. [...] La mención del *telón* en esta despedida apunta al tercer ajuste que hace Valle-Inclán en su farsa «sentimental y grotesca». Si toda farsa supone un marco lúdico en que el juego se *presenta* como tal, según escribió Bergamín, pocos autores insisten en la teatralidad de ese marco como Valle-Inclán en *La marquesa Rosalinda* (Dougherty, 2003: 142-146).

La farsa se va impregnando de tragedia al dotar de autoconciencia a sus personajes/títeres deshumanizados, al adquirir certidumbre de su lugar en el mundo, el drama está servido.

Otras dislocaciones se constatan, siendo tal vez la mas habitual de este siglo la que dota de autoconciencia a los personajes de la farsa. Esta modificación altera radicalmente el valor de la comicidad, que adquiere un tono trágico al ser protagonista consciente de su condición ridícula y horrorosa⁵². Uno de los teóricos más comprometidos con esta tendencia ha sido Friedrich Dürrenmatt, cuya valoración de lo cómico y lo grotesco podría tener como antecedentes las farsas trágicas de Arniches o los esperpentos de Valle-Inclán: «Pero lo trágico todavía es posible aunque la tragedia ya nos esté vedada. Podemos alcanzar lo trágico a través de lo cómico» (Carlson, 1984: 447).

La farsa se invierte en el instante en que el personaje arquetípico no se conforma con su máscara, y lucha contra ella. El Arlequín que dibuja Valle-Inclán es un amante contradictorio: «entre el ensueño y el recuerdo de la calavera se mueve este personaje, demasiado sentimental para ser sólo payaso, y demasiado cínico para ser sólo galán» (Dougherty, 2003: 139). Entre payaso y



Totò al espejo, de la farsa al cine.

héroe trágico, ahí nace el personaje/títere que puebla la farsa. El Charlot de Chaplin o la máscara de Totò, pequeños Pierrots eternamente burlados, protagonistas de un cine que se engrandece al recoger la tradición teatral con tanta renovada significación.

El hábito viste al monje, y una vez el personaje es consciente de su falta de libertad, llega el conformismo, se codifica hasta convertirse en títere doblegado ante su destino. Esto lo vemos en los pobres títeres napolitanos que escribe De Filippo y que tanto podrían asemejarse a los de Arniches. Y algo así le ocurre a la Cabiria de Fellini, condenada a vestir el rol de prostituta, o a los *Soliti Ignoti* de Monicelli; o a algunos personajes de Azcona, como el Rodolfo de *El pisito*, o José Luis Rodríguez, que acaban asumiendo, cada uno a su modo, sus roles de verdugo a pesar de sus respectivas autoconciencias. Ya se sabe, el espectáculo debe continuar:

Diestros los dos protagonistas en el arte de engañar, Arlequín y Rosalinda se enamoran de verdad, primera sorpresa —primera inversión— que nos ofrece la pieza. La segunda son los celos del marido de Rosalinda. [...] De pronto el cornudo consentido no consiente que su mujer tenga relaciones con un cómico de la legua [...]. La tercera sorpresa que nos depara el enredo es la transformación que Rosalinda experimenta en el convento. [...] Rosalinda, a solas por última vez con Arlequín, explica [...] que su vida ya seguirá por un «sendero Místico» [...] los enamorados se despiden (sin llorar) y el carro de la farándula recupera a su director» (Dougherty, 2003: 133-134).

⁵² Christopher Balme, «Grotesque Farce in the Weimar Republic» en James Redmond (ed.), *Themes in drama. Farce*. p. 175.

Este desolador encuentro del personaje con su propio destino, con el traje social que le toca vestir, a pesar de su oposición a ello, también se ve muy reflejado en la conciencia pesimista aunque cómica de Eduardo De Filippo, que impregna su costumbrismo grotesco de un naciente aroma neorrealista especialmente acertado:

La nueva situación social trae consigo el nuevo lenguaje del neorrealismo del que Eduardo De Filippo, desde la posición de persona del Sur, puede considerarse, en virtud de parte de su obra, un abanderado en el más logrado estilo dramático. Sucede que cada vez que en Italia se debe afrontar un momento difícil de su vida política se presenta siempre [...] el problema del retraso del sur; de modo que sus escritores, siempre condicionados por el ambiente en que viven, imprimen a sus creaciones un carácter documental, dando lugar a obras de crítica, de ruptura, de compromiso, [...]. En el teatro defilippiano [...] la conciencia de poder degradante de la miseria tamiza de seriedad incluso las secuencias farsescas más hilarantes, para presentarnos una Nápoles desnudada con ternura, descarnada con amor, padecida con tristeza. [...] La constante oscilación entre la tragedia y la farsa, entre el realismo y la metafísica, en la que las buenas cualidades del napolitano, tienden siempre a degradarse, transformando la capacidad de comprensión en laxitud, la religiosidad en superstición, el alto concepto de los valores humanos en un exagerado atavismo familiar, y el noble desapego al dinero en indigencia para producirlo (Fernández Valbuena, 2004: 37).

Un tejido único. Italia y España cosidas por los zurcidos tragicómicos y clownescos del grotesco. Fellini es a Berlanga lo que Valle-Inclán a Rosso di San Secondo, y Ferreri es a Azcona lo que Arniches a un Eduardo De Filippo⁵³. Hay inmensas particularidades que los diferencian, sin duda esenciales, pero el tono grotesco nos parece el magma coincidente entre dos países vecinos en el sur de Europa, bañados por el Mediterráneo pagano e impregnados de confesión católica.

No extrañaré, por tanto, que el crítico Andrés Amorós, en el colofón de su prólogo a *La señorita de Trevélez* y *¡Que viene mi marido!* afirme algo tan aparentemente distante como esto: «Permítaseme un juego final: imaginemos que este texto, sin cambiarle una coma, lo leyéramos creyendo que lo escribió Eduardo de Filippo, lo interpretó Totò y lo va a montar, con el Piccolo Teatro de Milán, Giorgio Strehler... En ese caso, ¿nos extrañaría sentir esa almendra amarga, por debajo de la carcajada?» (Arniches, 1995: 65).

⁵³ No podemos olvidar que De Filippo, a pesar de ser hombre de teatro ante todo, en la década de los cincuenta desarrolla con enorme éxito su vertiente cinematográfica, desde *Napoli milionaria* (1950), hasta *Fortunella* (1958) junto a Fellini y Giulietta Masina, pasando por adaptaciones de algunas de sus mejores obras teatrales como la célebre *Filumena Marturano* (1951), *Napoletani a Milano* (1953) o *Questi fantasmi* (1954).

b) El cine en la encrucijada. El neorrealismo y los *otros neorrealismos*.

Durante la posguerra, una serie de individualidades, con posiciones ideológicas diferentes, realizaron algunas películas de ficción que, a partir de una posición estética que acabó transformándose en posición ética, quisieron imprimir los índices de la realidad circundante en celuloide. Es decir, que quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo referencial y que rechazara la espectacularidad (Quintana, 1997: 18).

Es fundamental incidir en que el neorrealismo canónico, el posterior o contemporáneo a la Segunda Guerra Mundial, con su miseria, su dignidad partisana y su ideología, resulta una pieza clave en nuestro periplo hacia el cine grotesco. Sin embargo, hay que recordar que el neorrealismo tiene muchas vertientes, y que la de la inmediata posguerra no lo abarca todo, ni mucho menos. Las películas neorrealistas fueron más bien marginales dentro del corpus de cintas producidas y realizadas en la Italia postbélica, lo que ocurre es que fueron apreciadas por la crítica y premiadas por los festivales, haciendo de ellas una exportación cinematográfica fundamental.

Si nos pusiéramos a examinar las más de mil películas producidas entre 1942 y 1961, con la intención de redactar un estudio objetivo acompañado de una catalogación de las formas estilísticas del cine italiano, nos encontraríamos con la paradoja de que las tendencias mayoritarias en la producción no guardan ninguna relación con la imagen que determinada historia oficial ha difundido del cine italiano. Entre la producción industrial del cine fascista, la producción de la posguerra y la producción de los años cincuenta no hubo ninguna ruptura destacada, sino un proceso de continuidad. [...] Para un lector no italiano, la pretendida historia *objetiva* de dicho cine posee un interés limitado, ya que acaba siendo muy próxima a cualquier pretendida historia *objetiva* del cine de otros países (Quintana, 1997: 19).

¿Por qué el cine neorrealista no es cualquier pretendida historia objetiva del cine de otros países? Una de las evidentes peculiaridades del nacimiento estético del neorrealismo tiene que ver con las razones por las que Italia se convierte en cuna del cine moderno y no un país más avanzado en términos de estética cinematográfica, como Francia, Rusia o Alemania. Estas causalidades fueron sopesadas por Deleuze:

¿Por qué primero Italia, antes que Francia y Alemania? Tal vez por una razón esencial, pero exterior al cine. Bajo el impulso de De Gaulle, al acabar la guerra Francia tenía la ambición histórica y política de integrar plenamente las filas de los vencedores: era necesario, pues, que la Resistencia, aun subterránea, apareciese como el destacamento de un ejército regular perfectamente organizado; y que la vida de los franceses, aun impregnada de conflictos y ambigüedades, apareciese como una contribución a la victoria. Estas condiciones no eran favorables a una renovación de la imagen cinematográfica, que aún se mantenía en el marco de una imagen-acción tradicional, al servicio de un «sueño» propiamente francés [...]. En Italia la situación era muy distinta: no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero, contrariamente a Alemania, por un lado disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo y, por el otro, podía invocar una resistencia y una vida

popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones. Para captarlas, sólo hacía falta un nuevo tipo de «relato», capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado, como si el cine tuviera que volver a partir de cero, poniendo en tela de juicio todas las conquistas de la tradición norteamericana. Así, pues, los italianos habían dispuesto una conciencia intuitiva de la nueva imagen en ciernes (Deleuze, 1983: 293-294).

Un nuevo tipo de «relato», desvinculado de las fórmulas manidas de los americanos, que nace por casualidad en Italia porque allí se sabe asimilar la urgencia del documento, la espontaneidad de lo elíptico y la potencia de lo popular en su conciencia intuitiva.

Como bien expresaba Deleuze, detrás de la gran modernización que reportó el cine de la era neorrealista estuvieron muchos años de política institucional que, paradójicamente dado su transcurrir posterior, llegó de la mano del Fascismo de Mussolini, a través de la disposición de una poderosa y moderna infraestructura cinematográfica: «En 1934, el Ministerio de Cultura Popular creó una Dirección General de Cinematografía, que dirigió Luigi Freddi. Ahora ya es manifiesto el interés del Gobierno por el séptimo arte. Los estudiantes asistieron a la implantación de Secciones universitarias cinematográficas en 1935. El mismo año se creó el Centro Experimental de Cinematografía» (Hovald, 1962: 46)

La creatividad estaba en el ambiente, tanto en la escuela de cine (el Centro Sperimentale di Cinematografia de la capital) como en las revistas especializadas (muchas de ellas dirigidas por el hijo del Duce, Vittorio Mussolini), así como en el propio Cinecittà, al que iban a parar los nuevos profesionales del cine, recién licenciados del Centro Sperimentale.

En el C.S.C. se forman algunos de los nombres más importantes del mismo (Rossellini, Antonioni, Germi, De Santis...), que reciben las enseñanzas de profesores como Barbaro, comunista y notable opositor al fascismo, o Luigi Chiarini, un director abiertamente liberal: [...]. La revista *Cinema* [...] uno de los órganos de expresión más importantes del periodo- [...] estaba dirigida por un hijo del dictador, Vittorio Mussolini. En ella colaboran un grupo de directores y críticos que apoyan la existencia de un cine preocupado por la realidad italiana irán limando progresivamente el carácter fascista de la publicación: De Santis, Lizzani, Alicata, Antonioni, Aristarco, etc. (Fernández Fernández, 1992: 19-20)

Lo que se pretende argumentar es que el antifascismo que impregna la ética de los filmes más conocidos del neorrealismo no fue la única aportación, ni siquiera resultó el ingrediente fundamental de este cine. La auténtica revolución del cine neorrealista es de tipo formal, y se debe a su mirada renovada, purificada de vicios y clichés y resignificada a través de la documentación fotoperiodística, en la que crudeza y ternura se fusionan como nunca antes. La guerra pasa a ser de escala humana. Decía Zavattini que entonces lo que importaba era el hoy, el documento, «no se trata de hacer que las cosas parezcan reales, sino de dar a las cosas reales todo su valor expresivo» (Zavattini, 1953). Nace, pues, una forma de contar, una nueva mirada, un nuevo ojo.



Plano de Aldo Fabrizi al final de *Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945.

De hecho, coincidimos con Bazin en concebir que las auténticas innovaciones en el campo del cine proceden siempre de la forma: «El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de explicar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas» (Bazin, 1958: 26). No es tanto, pues, la ilusión de las formas, las narraciones e ideologías que generan las tensiones dramáticas de las historias, sino la significación concreta del mundo, la revelación adquirida por el hecho de mirar de una manera totalmente novedosa, por su cercanía, por su concreción, por su crudeza. No son las ideas sino las formas las que permitieron que el neorrealismo trascendiese como gran escuela del cine. De ahí que existan muchas más de una sola dirección ideológica en esta corriente artística.

Para algunos investigadores no se puede hablar de una base ideológicamente unitaria en el neorrealismo [...], sino que entre los escritores hay las suficientes diferencias como para no poder distinguir una dirección única, tratándose más bien de un fenómeno «caótico (sic.), instintivo, non programmatico»⁵⁴ [...]. Al margen de esta discusión, lo que parece evidente es que su discurso ideológico apenas guarda relación con el marxismo ni con el arte nacional-popular tal y como Gramsci lo había formulado (Fernández Fernández, 1992: 30-31).

La lucha de clases y la preocupación por las miserias sociales son una constante, pero no necesariamente adscritas a una ideología concreta. En algunos casos, los autores serán alérgicos a compromisos, en otros sí se percibirá una adscripción a posiciones marxistas, pero la mayoría de las veces, los tonos de las cintas vacilarán entre lo político y lo místico⁵⁵, como es fácilmente

⁵⁴ Nota de la citación: a esta visión se adscriben Falaschi y Ugo Pirro en *Celuloide*.

⁵⁵ Entendemos misticismo en su vertiente religiosa, aunque preferimos aclarar que se trata de visiones muy personales de la espiritualidad mostradas por los respectivos directores. Sería, por ejemplo, imposible comprender *Stromboli* sin el eco de ese misticismo tan esencial. Para mayor profundización acerca del tema, reenviamos al texto de Johnson, *Miracles and Sacrilege. Robert Rossellini, the Church, and Film Censorship in Hollywood*.

observable en casos como los de Rossellini o De Sica. Paradójicamente, habrá incluso casos de neorrealismo cercanos al fascismo (Blasetti en Italia, así como Nieves Conde o el grupo de los telúricos en España⁵⁶). En definitiva, lo que realmente consiguió cambiar el panorama estético fue la nueva forma de entender y construir una realidad casi imposible de atrapar:

Entre 1942 y 1961, en el cine italiano se produce un debate en torno a la forma en que el cine puede acercarse a la realidad [...]. Las películas neorrealistas no introducen ninguna ruptura clásica [...], sino que establecen una vía de transición hacia las nuevas formas de representación del cine moderno [...]. El neorrealismo se convierte en la óptica estilística que condiciona el cine del período y acaba imprimiendo una marca importante a toda la historia de la representación cinematográfica italiana. [...] A algún lector le puede sorprender que clasifiquemos una película como *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti, como la gran novela fílmica del realismo cinematográfico o que al hablar de determinadas formas del relato realista nos refiramos de forma indistinta a fuentes literarias y cinematográficas. Tal como admirablemente intuyó André Bazin en los años cincuenta, el cine es un arte impuro. El cine narra y representa (Quintana, 1997: 20-22).

Primero llegó la innovación de tipo técnico y narratológico, y luego llegó su análisis por parte de la crítica cinematográfica, y así, se fue perfilando la célebre estética de la ética. Para Quintana, ésta se resume en dos grandes aportaciones formales: la primera tenía que ver con el modo de narrar, implantado especialmente por Visconti y De Santis, que pretendía la recuperación de las formas del relato realista del XIX, con especial apreciación por la gran novela río sobre la lucha por la supervivencia que había buscado Giovanni Verga en su novelística. La segunda aportación era de tipo fotográfico-documental, lanzada sobre todo a través del ojo de Rossellini y del binomio De Sica-Zavattini. Se pretendía reportar un renovado realismo a los planos, jugando, como es bien sabido, con luz natural, con escenarios exteriores reales, y con actores no profesionales. Pero nada más. Cada creador se dirigía hacia su propio horizonte sin mayor pretensión de uniformidad, tal vez porque en un principio aún no se tenía conciencia de estar haciendo nada revolucionario. Eso sí, casi todos compartían procedencia gracias a los estudios desarrollados en el Centro Sperimentale:

Comienzan a perfilarse varias corrientes distintas que tenían su fuente de inspiración tanto en el Centro Experimental como en las cinematecas [...]. los cine-clubs universitarios, o que se formaban en las jóvenes mentes agrupadas alrededor de «Bianco e Nero» o de «Cinéma». La palabra clave era la de: realidad. Las películas americanas estaban prohibidas, pero se leía a

⁵⁶ Castro de Paz y Cerdán se refieren a casos como el de *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, ejemplo de cómo la herencia neorrealista no se riñe con el corte ideológico, ya que *Surcos* es eminentemente falangista y completamente neorrealista. También está la figura de Ladislao Vajda, cuya procedencia evidentemente externa no le impide firmar un título tan célebre como heterodoxo, a pesar del argumento: *Marcelino, pan y vino* (1955). El caso del grupo de los Telúricos, entre los que se encontraba Pedro Lazaga, Lorenzo Llobet Gracia y Salvador Torres Garriga, planteaban la necesidad de un tipo de cine estrictamente formalista ante los problemas de censura existentes. Volveremos sobre su influencia al llegar a la figura de Fernando Fernán-Gómez, que comparte tertulia con ellos a principios de los cincuenta.

Hemingway o a Steinbeck de la misma manera que se comenzaron a estudiar los escritores italianos que habían descrito la realidad [...] El retorno a los escritores veristas influyó menos en los realizadores que la propia realidad de su tiempo. La sedimento escuela «neorrealista» fue, ante todo, un «clima común» (Hovald, 1962: 53).

Es así como se trazó la maestría del cine italiano de estos tiempos, modelo fundacional para tantos y tantos cineastas posteriores. El cine mimetizó su dimensión realista con su contexto bélico y posbélico, en una motivación que efectivamente «quiso comprometer el cine con el presente histórico» (Quintana, 1997: 18) para reivindicar una concepción subversiva del medio: realismo clásico ante el realismo de la nueva modernidad, pasado por el filtro de las renovaciones técnicas. Pero también el realismo es una construcción de su presente, como decía Pasolini: «No existe un realismo que sea válido para todas las épocas. Cada época tiene su propio realismo. Y esto es debido a que cada época posee su propia ideología» (Viano, 1993: 69). Cada época tiene su propio realismo. A partir de esta aseveración, Quintana observa lo siguiente:

La agudeza intelectual de Pasolini le llevó a poner el dedo en la llaga en una serie de cuestiones fundamentales. [...] Si el realismo no es más que una concepción de la representación entendida como la reproducción más fiel a la realidad posible, nos hallamos ante la curiosa paradoja de que lo real no es algo que nos sea dado sino algo que está construido a partir de una serie de códigos, contratos y equivalencias. [...] partiendo de la mimesis de Auerbach es fácil constatar que «la percepción de lo real siempre ha estado absolutamente condicionada por las fuerzas de la historia» (Quintana, 1997: 26).

No hubo *un* realismo, sino tantos realismos como cineastas neorrealistas. Porque, como también especifica Santos Zunzunegui, «es una banalidad decir que una película refleja su propia época: todo objeto artístico refleja su época, otra cosa es que ese reflejo sea directo, indirecto, cóncavo, convexo» (Zunzunegui, 2005a: 14). Sin embargo, en la era de este nuevo realismo, a pesar de que toda creación implica interpretación, se privilegió el cine que contase de modo más exacto el presente histórico ante la profundidad, calidad y creatividad de la narración. Se engendró, pues, una batalla estilística que dividió enormemente a la gente del cine: la hornada más excelsa de cineastas de la modernidad, en vez de apoyarse en las muchas similitudes que los unían en una misma dirección estética, le dieron un enorme peso a sus pocas divergencias⁵⁷.

El neorrealismo fue, sobre todo, el nombre de batalla de un frente, de un enfrentamiento: el que los autores de aquella «ética de la estética» condujeron frente a los autores de una «estética (aparentemente) sin ética», [...]. De ahí la antiespectacularidad, a veces feroz, que

⁵⁷ Añadimos la experiencia del escritor argentino Manuel Puig, también estudiante del Centro Sperimentale, que critica la excesiva univocidad del neorrealismo como movimiento: «Todo se había originado en la inmediata posguerra [...]. De la obra de esos autores, los críticos y teóricos del cine habían intentado extraer un dogma [...] que manejaban como cachiporras contra todo lo que fuera cine diferente al que proponían ellos. ¿Qué cine proponían? Un cine de denuncia social y política, [...]. Pero esa denuncia se debía hacer dentro de los cánones establecidos [...]. Algo me pareció excesivo en esa actividad. Sí, yo estaba de acuerdo en que era muy necesario un cine crítico renovador. Pero me molestaba profundamente la realidad italiana. Yo venía huyendo del esnobismo argentino y me exasperó que, en la bella Italia, ese vicio se practicara con más impunidad aún (Puig, 1993: 125-127).

caracterizó algunos de los resultados más notables del neorrealismo, desde *La terra trema* a *Umberto D.* (Micciché, 1982: 24).

Nos parece clave aquí la palabra «aparentemente» que introduce Lino Micciché. Si bien el neorrealismo encuentra su estética a través de esos planos donde importa la cercanía y la comprensión de la humanidad, también se nutre de las lecciones brindadas por el teatro y la novela para ganar en espectacularidad y dramatismo, o en otro orden de cosas, ternura e incluso comedia. No todo es documento. Sin embargo, no se debe olvidar que estas polémicas se libraban mucho más en las páginas de crítica cinematográfica y sin afectar de facto a los creadores, que en muchos casos mantenían firmes amistades. Con los primeros grandes teóricos del neorrealismo⁵⁸ se marcaron las líneas estéticas, excluyendo otros tantos elementos. Progresivamente, lo que empezó siendo una reivindicación de una necesaria elaboración creativa para mostrar la realidad, como expresaría Barbaro tantas veces, pasó a ser un rechazo a «la evasión de la realidad propia del cine espectáculo» que reivindicaba Chiarini (Quintana, 1997: 28), referido fundamentalmente al cine de factura fascista, tanto el propagandismo del *Colossal* como la sofisticación evasiva de la alta comedia *de los teléfonos blancos*⁵⁹. Sin embargo, tal rechazo del tono artificioso acostumbró a los críticos del neorrealismo a desprestigiar toda elaboración algo más puesta en ficción. Comenzó a considerarse que tan sólo el puro documento era capaz de comprometerse con la realidad.

Había, pues, un deseo de aferrarse a la pureza, muchas veces inquietante, de las cosas que nos rodean, abogando por la necesidad de «presentar» más que por el deseo de «representar» la realidad a través del montaje y los juegos de la imagen. Desde un punto de vista técnico, las películas neorrealistas estaban obligadas a ir a lo básico, ajustando las ideas y los argumentos a unos presupuestos mínimos (Canga, 2004: 14).

Los críticos del neorrealismo estaban enormemente influenciados por los preceptos de Lukács acerca de la realidad y su compromiso, lo cual determinó la visión triunfante de la crítica neorrealista. Por su parte, una vertiente de los directores de la segunda generación (Monicelli, y sobre todo Fellini) se aleja de esta posición y defiende un realismo *otro* que no se limite a lo externo, dado que la realidad es inasible, sino que también juegue con la visión personal⁶⁰. Así recuerda Fellini estas polémicas:

⁵⁸ Primero Umberto Barbaro y Luigi Chiarini, dos de los más celebrados profesores del CSC, algo más adelante Guido Aristarco, tal vez el más célebre de entre todos ellos.

⁵⁹ Llamamos cine *de los teléfonos blancos* a un subgénero de la alta comedia burguesa en el cine italiano entre 1936 y 1943. El nombre deriva de la presencia de teléfonos de color blanco en las cintas de este periodo, muestra del nivel de sofisticación que presentaban.

⁶⁰ Sigue diciendo Puig que en el Centro Sperimentale, la ortodoxia neorrealista no sólo condenaba el artificio de Hollywood «también el cine francés era acusado de preciosista, y rodaban las cabezas de Feyder, Renoir, Carné: se los consideraba demasiado personales. ¡Ah, ser personal era un pecado según el marxismo de parroquia que practicaban Zavattini y sus seguidores! [...] Y no debía, claro, intervenir para nada la mirada del director, [...] no podía ser subjetiva porque eso era pecado mortal» (Puig, 1993: 129).

Según mi parecer, el proceso histórico, que evidentemente el arte tiene que descubrir, secundar y esclarecer, se desarrolla en formas dialécticas mucho menos limitadas y particulares, y aun menos técnicas y políticas de lo que pensáis: a veces una película que prescindiera de las más concretas referencias a una realidad histórico-política y represente, casi con figuras míticas, las contradicciones de los sentimientos contemporáneos en una dialéctica elemental, puede resultar mucho más realista que otra que se refiera a una realidad sociopolítica concreta. Es por este motivo por el que no creo en la objetividad, al menos como la entendéis vosotros, y no puedo entender vuestro concepto del neorrealismo, que, para mí, no agota ni tampoco hace mella en la esencia del movimiento al que me enorgullezco de pertenecer ya desde *Roma, ciudad abierta* (Keel y Strich, 1978: 79).

En esta línea de discusión, un acontecimiento causó la ruptura final entre la corriente viscontiana, más en línea con la ética y la ideología marxista, y la felliniana, tal vez más aferrada a las intenciones estéticas⁶¹. En el festival de Venecia de 1954 compiten por el León de Oro *La Strada* y *Senso*, así como una retahíla de obras maestras que entraban a concurso⁶². Allí se materializan las diferencias entre ambas corrientes ante la plana mayor de la crítica internacional.

Quite without Fellini's approval or backing (given his distaste for his catholic upbringing), Fellini's film was championed by a number of right wing Catholic or anti-Marxist critics. As a result, the leftist or Marxist critics who were supporting Visconti's film felt obliged to attack Fellini. The final awards managed to offend everyone. In an obvious attempt to avoid controversy, Castellani received the coveted Golden Lion. Four Silver Lions were awarded (two to the Japanese entries, one to Kazan, and one to Fellini); Visconti was completely ignored. When Fellini went to the podium to receive his award, the supporters of Visconti began to shout and blow whistles at each other. [...] The polemical debates that erupted at the Venice Festival spilled out to the film journals and newspaper of Europe and America for the next several years. If much of what was written can safely be ignored, this quarrel nevertheless produced a number of the most important essays or interviews ever written (Bondanella y Gieri, 1991: 223).

Así, debido a motivos más bien alejados de cánones cinematográficos, se estableció una barrera ideológica tan restringida como absurda, dado que justo en esos años se comienza a observar que la maquinaria neorrealista ha perdido casi todas sus batallas. Así lo comentaba Puig:

Debo agregar que el año 56 fue, además, el año de mayor crisis del neorrealismo. El público se estaba retirando, y eso en vez de hacerlos reflexionar había vuelto aún más rígidos sus postulados.[...] ¿En qué terminó todo? Los productores desistieron de cualquier experimento

⁶¹ Fellini construye un cine menos comprometido ideológicamente sin por ello abandonar nunca, creemos, la crítica social. Compone una suerte de misticismo anárquico algo vago, el célebre «irrazionalismo cattolico» como lo definiría Pasolini en su célebre crítica titulada «Para mí *La Dolce Vita* se trata de un film católico» (en *Las Películas de los Otros*). Un artículo, el de Pasolini, que no nos parece en absoluto tan negativo con Fellini como la posteridad lo ha pintado, es tan solo el fruto de un distanciamiento de dos creadores con enfoques distintos con respecto de las conexiones entre realidad y expresión artística. Con profundísimo respeto hacia la cinta, Pasolini aporta un interesante punto de vista.

⁶² La lista de candidatas es apabullante, parece que 1954 fue un año especialmente fructífero para el cine. Competían *Los siete samuráis* de Kurosawa, *El intendente Sansho* de Mizoguchi, *La ventana indiscreta* de Hitchcock, *La ley del silencio* de Kazan y el *Romeo y Julieta* del también italiano Renato Castellani, que se llevaría finalmente el León de Oro en un intento de corrección política del jurado que no satisfizo a nadie.

serio y se acabó una brillante cruzada iniciada por autores, no críticos, en la posguerra. [...] El cine de denuncia, el cine político, se había vuelto tan purista, tan reseco que sólo la élite lo podía seguir. El gran público, la clase baja, la clase trabajadora, [...] no entendía ese cine que aparentemente le estaba dirigido. Cine de élite, de iniciados, para el pueblo. La cosa no funcionó (Puig, 1993: 130-131).

Los pertenecientes a planteamientos marxistas se enfrentaban firmemente a otros planteamientos, sobre todo a los cómicos, que pecaban de disidencias ideológicas más bien caóticas o incluso anarquistas. La disidencia cómica y con toques místicos de algunos de ellos (Fellini, Monicelli), a fuerza de resultar inclasificable, fue aplaudida por la derecha democristiana y convertida en estandarte de una ideología que no era en absoluto la suya, lo cual parece un flagrante desacierto de la posteridad. No podemos olvidar que el mismo Fellini había sido ayudante de dirección y colaborador continuo de Rossellini en *Paisà* (1946), *L'amore* (1948) o *Roma, città aperta* (1945), por lo que no debía andar muy lejos en visión política⁶³. Si bien en el cine de Fellini se sustituye el compromiso marxista por el misticismo, y los héroes urbanos por grotescos funambulistas, la realidad no dejaba de necesitar mostrarse, y sus personajes merecían salir a la palestra tanto como las Magnanis y los pescadores sicilianos. Así lo expresaba Fellini:

Yo creo ser tanto o más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos. Rossellini, al rodar *Roma, città aperta*, no sabía que hacía neorrealismo. Después se ha querido levantar un muro alrededor del neorrealismo y ponerle una bandera. Se nos reprocha, tanto a Rossellini como a mí, el haber saltado por encima del muro. Zampanò, Gelsomina y Augusto no son excepciones. En el mundo hay muchos más Zampanòs que ladrones de bicicletas, y la historia de un hombre que descubre a su prójimo es tan importante y tan real como la historia de una huelga (Entrevista a Fellini recogida en Hovald, 1962: 11).

Así, Gelsomina y el ladrón de bicicletas merecen, según Fellini, encontrarse en igualdad de reivindicaciones estéticas e ideológicas en la Italia del neorrealismo, perteneciendo tal vez a *otros neorrealismos* igualmente encomiables. Para profundizar en este paralelismo, creemos que resulta fundamental volver a las huellas del cine italiano de los años treinta, que coincide cronológicamente con el teatro cómico-grotesco.

En el cine italiano de ese tiempo, y a pesar de los clichés que relacionan folclore con fundamentalismos, quien se acercaba a lo popular, se alejaba de los preceptos formalistas y vanguardistas del desgastado Futurismo que abanderaba el Régimen. Una vez se empieza a abandonar el cine de propaganda y la alta comedia (ese cine que pretendía reparar la ausencia de títulos norteamericanos debido a la autarquía dictatorial), reaparecen con mayor fuerza un cine cómico, de corte costumbrista, heredero directo del teatro⁶⁴ que comienza a plagar las pantallas.

⁶³ Un referente ético y político como Rossellini, padre fundador del neorrealismo, quien por otro lado también fue relegado de la línea marxista una vez se encaminó hacia el misticismo, sobre todo a partir de *Stromboli*.

⁶⁴ Donde, por otro lado, se mantenía la cultura de lo popular fundamentalmente gracias a unos brillantísimos actores — Magnani, Fabrizi, Totò, los hermanos De Filippo — todos ellos darán el paso al cine en estos años

Resultan claves en este momento las figuras de Mario Camerini y Alessandro Blasetti, dos grandes directores relativamente afines al régimen mussoliniano, que sin embargo son considerados padres de la estética neorrealista⁶⁵. A través de un costumbrismo de corte cómico, Mario Camerini consiguió neutralizar el acartonamiento de las líneas formalistas propias del cine del régimen, e ir ganando en naturalidad, abriendo camino, como veremos, a las nuevas perspectivas que estaban por llegar. Camerini trabajó mano a mano con los grandes cómicos de la época, llevando a la pantalla comedias de corte popular y costumbrista. Un caso paradigmático⁶⁶ sería *Il cappello a tre punte* (1934), hilarante y naturalista adaptación de la obra de Ruiz de Alarcón *El sombrero de tres picos* que pusieron en marcha los hermanos De Filippo (entonces estrellas teatrales), y que fue dirigida con enormes sutilezas pre-neorrealistas. Por su parte, Blasetti es considerado el director más importante del cine fascista de los años treinta gracias a sus grandes epopeyas históricas, *Terra madre* (1931) o *1860* (1934). Sin embargo, y tras un tiempo de cine puramente evasivo durante el cambio de década⁶⁷, también Blasetti da un giro fundamental⁶⁸, y en 1942 dirige *Quattro passi fra le nuvole*, un filme incuestionablemente social, con ingredientes costumbristas y farsescos, aunque de corte radicalmente nuevo, que será piedra de toque para el inicio del neorrealismo.

Un año después se estrena *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943), tal vez el más conseguido de los títulos de esta época⁶⁹, donde nos encontramos a la Magnani y a Aldo Fabrizi (que se volverán a encontrar en *Roma città aperta*), junto al ya citado Peppino De Filippo⁷⁰. A través de un tono ligero con tintes sentimentales y muchos juegos cómicos, *Campo de' Fiori* tiene los ingredientes exactos del sainete español, a pesar de ser una cinta calificada como farsa cómica. Quintana la



Fotograma de *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943),
Fabrizi y Magnani mano a mano.

⁶⁵ Así, se pone de manifiesto una vez más algo que hay que subrayar incansablemente: que el cambio de tendencia hacia el neorrealismo es estético antes que ideológico, forma antes que fondo.

⁶⁶ Podríamos poner muchos ejemplos de la segunda mitad de la década de los años treinta donde Camerini coquetea con la comedia pequeño-burguesa y costumbrista, todos ellos con tintes cómico-grotescos, *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), o *Il signor Max* (1937), siempre interpretados por el galán Vittorio De Sica, pero *Il cappello a tre punte* es el caso más interesante.

⁶⁷ Ejemplificado a través de la célebre *La corona di ferro* (1941).

⁶⁸ Ya entonces, Blasetti estaba en contacto con los jóvenes cineastas que cambiarían la estética radicalmente, pues había sido profesor de muchos de ellos en el CSC.

⁶⁹ Y es, además, el primer guión en el que colabora el jovencísimo Federico Fellini.

⁷⁰ Fabrizi es un pescadero enamorado, Magnani la verdulera enamorada del barbero De Filippo.

describe así: «retrato costumbrista de ribetes melodramáticos en torno a los individuos que pueblan el popular Campo de Fiori, una plaza situada en el centro de Roma. [...] A pesar de su tono ligero, dichas películas crearon una tipología popular que reaparecerá en algunas obras del llamado *neorrealismo rosa* de los años cincuenta» (Quintana, 1997: 53).

Resumiendo: en esta transición, el cine acartonado de los años veinte da paso a otro más contaminado por el costumbrismo en los treinta, que irá a parar a un cine de estética renovada en los cuarenta en el que primará la mirada directa a la realidad popular. Dentro de la estética de los renovados realismos cinematográficos, las huellas de una cultura popular, folclórica y costumbrista nunca faltan, y se irán reforzando de nuevo al abrirse la década de los cincuenta. Por tanto, podemos afirmar que no existe una frontera tajante entre el neorrealismo y la era anterior, sino que fue producto de una progresiva y sutil transición.

Transición enormemente similar a su vez a la que podríamos encontrar en el caso de la cinematografía hispánica:

Cuando el cine comienza a funcionar, su base es inicialmente popular y populista, forma parte de esa barraca de feria en la que el cine es uno más de los espectáculos junto al vodevil, el circo, los enanos, las mujeres de tres cabezas, la magia, etc. [...] La hipótesis de partida es que lo más interesante del «cine español» tiene que ver con la manera en la que el «cine español» ha sido capaz de conservar esa base popular, y que, justo en la medida en que ha permitido la supervivencia de formas del espectáculo popular precinematográfico, ha ido adoptando formas históricamente cambiantes pero siempre fecundadas en ese humus populista (Zungunegui, 2005: 16-17).

Este tipo de obras de corte popular abrieron la veda al *otro neorrealismo*, pues a su manera también se oponían a la hipertrofia épica del cine propagandístico fascista.

De nuevo, nos encontramos con la asunción de que el cine “folclórico” (el que bebía del sainete y el grotesco) tanto en Italia como en España, era más vinculable a los totalitarismos y sus historias oficiales. Paradójicamente, este lugar común es más acertado al contrario: el cine afín al Régimen quiso emular al cine fascista italiano en su acercamiento más colosal, rimbombante y acartonado con títulos como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942, con la célebre participación del mismísimo Franco en el argumento), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940, de factura y producción italiana), o la más que interesante *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942). Estos títulos se fijaban sobre todo en la vanguardia futurista, incluso en las aportaciones del cine soviético, y preferían el tono épico y acartonado. Este cine trataba de alejarse de toda vinculación costumbrista, pues precisamente era a través de ese tono popular y folclórico de viejas fórmulas

teatrales como el sainete, como se percibía en demasía la libertad popular que había ofrecido la República⁷¹:

A los éxitos (y la libertad) del inmediato pasado [...] cedía la pantalla al protagonismo de la plebe [...]. Por ello, los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco tiene el sainete hubieron de circunscribirse, censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y muy destacado *Verbena* [1942], de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos pero apoyados en reconocidos «elementos externos». Así, si dos excelentes y liberales películas costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en la más temprana posguerra conseguían el beneplácito de los organismos censores [...] se debió sin duda tanto a la habilidad de los cineastas como al sustrato que aportaban las obras originales, arropado tras la popularísima firma de Carlos Arniches (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 37-38).

Así, la veta popular es paradójicamente un refugio disidente. Reaparecen, una vez más, nombres ligados al teatro, pero no al teatro “serio”, sino al sainete, al vodevil o al entremés, al teatro de varietés que había nacido con el siglo. Actores que le generan desde el principio una gran simpatía al público de las salas de cine, que ya los conoce del escenario. Así, el teatro en su vertiente más popular comulga desde el principio con ese cine español más popular que erudito, más farandulero que docto, y, sin querer, más crítico que complaciente. Nutridos también del fértil ambiente teatral de la farsa y el sainete cómico-grotesco, surge una nueva oleada de autores y directores, de intelectuales que odiaban serlo, unos creadores que más que militar en un partido militaban en el mundo de la comedia (también vinculados al tebeo y a la caricatura, a través de *La Codorniz*). Casi todos ellos fueron primero republicanos liberales y más tarde aledaños al fascismo, aunque pronto se distanciaron del Régimen, sin privarse de sutiles críticas cómicas de enorme importancia para lo que vendrá. Castro de Paz y Cerdán recogen una reflexión de Pérez Perucha⁷² que dice así:

Parte el cine español no sólo de los modelos arnichescos activados por el cine republicano (Filmófono, Neville, Perojo, Marquina), sino también de la compleja conjunción de la influencia de tales modelos con la crispación posbélica que sobre ellos fueron situando [...] los cineastas-humoristas de la conocida como «otra generación del 27», [...] «mientras quien más y quien menos va estableciendo distancias con un Régimen tan autoritario y hosco como agresivo hacia su bienpensante liberalismo cosmopolita, los unos se refugian en la revista *La Codorniz* (fincada en 1941) [y] los otros se siguen dedicando [...] al cinema, (siendo en ocasiones los unos y los otros las mismas personas)» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 56-57).

⁷¹ Las autoridades del régimen creían que al ceder el protagonismo a los tipos populares se cedía también espacio a lo ocurrido en «una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias», según apuntaba José Carlos Mainer (1972). A lo mismo se refiere Pérez Perucha, y dice: «los vencedores [...] consideraron el sainete su bestia negra, [...] ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes no, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (teñidos como mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca» (Pérez Perucha, 1984: 73).

⁷² Pérez Perucha, «Territorio de encrucijada» en J. L. Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*.

Sin su esencial influjo, tal vez no habría habido renovación estética en nuestras artes visuales. Son ellos los eslabones perdidos del cine español, un poco al estilo de Camerini y más tarde Blasetti en Italia, autores consagrados que con sutileza cómica le plantan cara al Régimen, a pesar de su inicial simpatía. De entre todos, el más representativo es sin duda el infatigable Edgar Neville, primer exponente de lo que se ha venido a llamar la «Otra Generación del 27», cuya obra, y muy especialmente la trilogía grotesco-disidente que conforman *La torre de los siete jorobados*, (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), será fundamental para llegar a los grandes títulos que llegarán pocos años después: «Auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural, que constituye una de las más sólidas aportaciones del autor a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 38).

Con *Domingo de carnaval* (1945), Neville fusiona todos los ingredientes que serán esenciales para culminar en el esperpento cinematográfico: la pintura de Goya y un cierto toque de Regeneracionismo fruto de su conciencia de burgués liberal republicano, que resultan en un cuadro



Domingo de Carnaval, Edgar Neville, 1945.

carnavalesco de Gutiérrez Solana, una visión costumbrista y nacional del expresionismo europeo: «Con la Guerra Civil de por medio como crispante e imborrable herida, Neville se mantendría a la cabeza de esa *vía de estilización costumbrista* [...] que Ortega y Gasset veía nacer en los cartones para tapices de Francisco de Goya» (Castro de Paz, 2010: 29). Para Zunzunegui, Edgar Neville encarna como nadie la veta popular del cine español.

Cineasta del que estamos aún pendientes de un gran trabajo de evaluación compleja. [...] Neville, como buen aristócrata, vivió un poco fascinado por determinadas formas de comportamiento popular, y esto queda muy patente en la gran trilogía fomada por *El Crimen de la calle Bordadores*, *Domingo de Carnaval* y *La Torre de los Siete Jorobados*, que forman uno de los momentos más altos del cine español (Zunzunegui, 2005a: 17-18).

Al crispar la mirada de su obra, al mirar desde arriba, Neville se desvía del sainete clásico y genera un escenario entre teatral y cinematográfico popular pero renovado, pavimenta el camino que en los cincuenta se emprenderá hacia el esperpento. No será casual que uno de los exponentes máximos de la siguiente generación tanto en cine como en teatro y literatura, Fernando Fernán-Gómez, sea protagonista de la obra.

A la figura de Neville, habrá que añadir pronto a Miguel Mihura, a Tono, a Wenceslao Fernández Flórez y a Jardiel Poncela, padrinos profesionales de Berlanga, Azcona y del ya mencionado Fernán Gómez, la siguiente generación. La obra de don Wenceslao, a la cabeza de esta «Otra Generación del 27», escondía entre formas lúdicas y vanguardísticas, una voluntad autoconsciente y metaliteraria⁷³. Así, estos autores se desvinculan del formalismo del naciente neorrealismo literario (pues era poco realista y muy teatral, lejos del célebre existencialismo burgués de la novela de los neorrealistas) y sin embargo, con muchos tintes mágicos y folclóricos, y sobre todo, con mucha risa, esta generación maltratada y olvidada, en la misma línea y a la altura de Arniches y de los De Filippo, consiguió meter su cómico dedo en la llaga del Régimen. Sin duda, nos desligamos discretamente de las obras ensayísticas que pretenden dar una visión global acerca del panorama cultural y visual de los nuevos realismos reduciéndolo al neorrealismo ortodoxo. Olvidar la estela que dejaron en la década previa figuras como Neville, Mihura o Fernández Flórez y no colocarlos tan cerca de Fernán-Gómez como a Sánchez Ferlosio, Martín Gaité o los Aldecoa; así como excluirllos del canon por ser de tono cómico, o por creer que su comedia no es crítica, es reduccionista e incompleto⁷⁴.

Es fundamental, también, adscribir en esta tradición a una generación de jóvenes cineastas que tiene relaciones de amistad y admiración con la «Otra Generación del 27». Casi todos ellos en esas fechas están formándose en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), una escuela de cine que se había fundado en Madrid a imagen y semejanza del Centro Sperimentale di Cinematografia romano⁷⁵, en la que no por casualidad se gestará la primera gran generación de defensores del neorrealismo italiano:

Algunos jóvenes, en buena parte pertenecientes a las primeras promociones del I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), [...] estaban siendo, desde la crítica o desde las primeras actividades fílmicas, los mayores defensores hispanos del

⁷³ Decían Castro de Paz y Cerdán: «Profundamente críticos con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, hondamente desesperanzados, impregnados de un particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado, [...] será también la escritura fernandezflorezca [...] la que quizás influya más directamente desde la literatura en uno de los sorprendentes y más relevantes rasgos formales de la producción española: su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 34-35).

⁷⁴ Para su reivindicación, que aquí reducimos casi a mera anécdota por cuestión de espacio, recomendamos el estupendo manual de José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (2012), que es a la vez un homenaje a todo ese cine injustamente olvidado.

⁷⁵ Con respecto a los alumnos de las primeras escuelas, Monterde considera, y con él, nosotros, que son la primera generación para la cual el cine es «estudiable» desde un punto de vista académico: «Esto es muy importante también entre los propios directores neorrealistas. En Italia, ellos componen el primer movimiento cinematográfico que tiene una conciencia histórica plena, bien porque han sido críticos, bien porque han pasado por el centro Sperimentale di Cinematografia, bien porque han estado ligados a cineclubs. Tanto Berlanga y Bardem, como los neorrealistas italianos, [...] son tal vez la primera generación que se plantea la idea de aprender de los maestros clásicos [...]. Los españoles que salen de la Escuela de cine también componen una nueva generación en este sentido. Berlanga siempre dice que entra en la Escuela de cine gracias a que, cuando llega el momento del examen, era el único alumno, quizá con Bardem, que había leído libros de cine (Cañeque y Grau, 2009: 276-277).

movimiento neorrealista [...]. Entre ellos estaban los Bardem, Berlanga [...], Muñoz Suay, Ducay, Garagorri, etc. nombres que [...] no casualmente van a defender las posturas zavattinianas (Monterde, 1991: 13).

Estos autores, a pesar de estar tan cerca de las propuestas neorrealistas, no se olvidan de lo costumbrista, ni tampoco se alejan del influjo de sus admirados miembros de la «Otra Generación del 27». No por casualidad, Miguel Mihura es el primer director de *La Codorniz*, donde coincide con Azcona, además de ser dialoguista en *¡Bienvenido Mister Marshall!* Mihura es, junto a Jardiel Poncela, la mayor influencia de Berlanga y Fernán-Gómez, que a su vez trabajan también con los textos de Wenceslao Fernández Flórez en numerosos títulos.

Decíamos previamente que hay tantos neorrealismos como realidades que contar. En este trabajo nos interesa ese cine que, habiendo aprendido muy bien la lección teatral del grotesco, se sitúa cronológicamente en la encrucijada del nuevo realismo. Esta fusión entre neorrealismo disidente (esto es, más allá de los postulados ortodoxos) y costumbrismo cómico-grotesco nos parece fruto de una voluntad plenamente consciente, de la que sacamos un claro punto de conexión incuestionable: el cine debe ser un *teatro de la calle*, al que van a ir a parar todos los demás neorealismos que están en pleno surgimiento. Sin duda creían que el arte no debía estar aislado del mundo, y ese teatro de las pequeñas historias jamás lo había olvidado.

Los monstruos de Valle son más colectivos, más humildes y sociales. Los monstruos y los ciegos. Hay en Valle tantos ciegos como los hay en Picasso. Con el tiempo producirán la inspiración de autores cinematográficos como Browning. Pero hay otros personajes que no alcanzan la figura de héroe trágico [...]; son los arlequines, los payasos, los titiriteros, los pajes y colombinas, los bufones, los enanos y las prostitutas. El circo. La calle (Hernández Les, 2004: 97).

La risa de la calle es el arma crítica. Eso mismo era lo que pretendían Arniches o Valle-Inclán de un lado, o Pirandello y De Filippo de otro, con sus ojos grotescos. ¿No será eso mismo también lo que están a punto de contarnos Berlanga, Fernán-Gómez, Ferreri, Fellini o Monicelli bajo los disfraces de un director de cine moderno?

c) Más allá del neorrealismo.

Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso [...]. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla [...]. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad.

Luis Buñuel.

A partir del año 1948, y a partir del cambio de década, comienza algo nuevo. Aunque las secuelas que ha provocado la guerra siguen plenamente vigentes, sus necesidades documentales se van quedando atrás⁷⁶, y el cine va virando ligeramente tanto sus perspectivas como sus preocupaciones fundamentales.

Las derivaciones provenientes tanto del marxismo como del humanismo cristiano o del existencialismo de posguerra marcaron la línea de este debate que cristalizó, fundamentalmente, en el cine neorrealista italiano desarrollado desde mediados de los años cuarenta. El neorrealismo fue un movimiento relativamente efímero en sus planteamientos más puristas, pero decisivamente influyente [...]. Muy pronto, algunos de sus máximos representantes ofrecieron un camino más cercano al gusto del público mediante el recurso a las convenciones del melodrama o incluso de la comedia, junto con el reclamo de determinadas estrellas (Benet, 2012: 266).

El melodrama en tono épico sobre los héroes de la guerra, las injusticias de la miseria y la vulnerabilidad de la inocencia, va dejando paso a una diversificación de tonalidades, desde asuntos más ligeros hasta la recuperación de tonos *noirs*, fantásticos, melodramáticos e incluso grotescos. En esta superación del neorrealismo ortodoxo se observa además una puesta en valor de las obras autóctonas y se antepone algo más lo comercial a lo artístico que durante la década anterior⁷⁷. Este progreso genera grandes éxitos como *Guardie e ladri* de Steno y Monicelli (1951), *L'oro di napoli* de Vittorio de Sica (1954) y sobre todo *Pane, amor e fantasia*, de Luigi Comencini (1953). Ahora bien, a pesar de estos ejemplos tan comerciales, no se trata de un abandono completo del

⁷⁶ Recordamos que este trabajo entiende como neorrealismo ortodoxo el cine canónico rodado en torno a la guerra e inmediata posguerra a la Segunda Guerra Mundial, el cine más cercano a la realidad documental y a los desastres bélicos, mientras que podríamos datar a principios de los cincuenta, particularmente a partir de 1952, un cambio de tendencia que abre la puerta a nuevos modos de entender el concepto neorrealismo, en los que las artes populares van teniendo más y más influencia. A esta nueva etapa, en la que resurgen los esos grotescos y expresionistas nos referimos como “más allá del neorrealismo”, el *aldilà* de la ortodoxia estética de los primeros años.

⁷⁷ Mucho de ello tiene que ver con la victoria democristiana en las elecciones de 1946, y con la pretendida pacificación y neutralización de los bandos, dominada por la Ley Andreotti. La crisis de la fórmula neorrealista provoca, dice Quintana, «la afirmación de los géneros comerciales, la consolidación de las grandes estructuras burocráticas y la presencia (discontinua) de autores y obras aislados, artística y culturalmente válidos. La política cinematográfica del centrismo está absolutamente marcada por la ley Andreotti, que entra oficialmente en vigor el primero de enero de 1950 y se mantiene hasta el 31 de diciembre de 1954» (Quintana, 1997: 118).

compromiso estético, o al menos no en muchos casos, sino de un revestimiento del mismo a través de formas más atractivas al gran público en las que, sin embargo, aún se cuela mucho de lo aprendido en los años precedentes.

Así pues, con el desgaste de la fórmula neorrealista comienza a apuntalarse un más allá del presente bélico que produce una fusión entre los aprendizajes de la nueva estética y las tonalidades narrativas más convencionales, lo cual ampara una recuperación de un cierto costumbrismo muy del favor del público, especialmente en el terreno de la comedia, y de su mano, la latente estética del grotesco que durante los años estrictos había sido muy suavizada. Según explica De Gaetano, hay una palpable necesidad de grotesco en la sociedad que inauguran los años cincuenta. La mirada se va crispando progresivamente⁷⁸, y lo patético comienza su ascenso a lo grotesco:

Ma se con il cinema neorealista, il realismo assume una connotazione fortemente *patetica* (perlomeno in alcuni suoi autori), fondata sulla modificazione passiva di un soggetto che, incapace di agire, sviluppa una funzione di pura veggenza nei confronti del mondo, con il cinema degli anni cinquanta, [...], questo realismo si determina in chiave comica dando vita alla fase «ascensionale» [...] la realtà accede a rappresentazione [...] attraverso la costruzione di un intreccio «commedico» [...]. Il grottesco è la forma di rappresentazione tragico-comica del reale che salta la mediazione dell'*invenzione* e della *trovata* narrativa (De Gaetano, 1999: 24-25).

Se precisa, en este renacimiento posbélico, un mundo nuevo donde los grandes manifiestos ideológicos se han desprestigiado y las clases sociales se han fracturado, degenerando en un caos cómico, *bozzettistico* y caricaturesco. Sigue diciendo De Gaetano: «È nel grottesco che il cinema italiano sembra ritrovare il naturale destino del corpo *scisso e deforme della società italiana, del suo scollamento da una tradizione e da un progetto comune, della sua estraneità al racconto (epico) della Storia*» (De Gaetano, 1999: 27). Es sin duda una década de grandes cambios socio-económicos que no conllevan los consecuentes cambios socio-culturales, y dejan muchas risas grotescas en las cunetas del neorrealismo.

Para ello, y a pesar de que incidiremos en los elementos y recursos narratológicos más adelante, creemos que es necesario recurrir a un esquema de los aspectos fundamentales del grotesco en el cine, tanto italiano como hispano (que surgirá muy seguidamente). Estas tonalidades que a nosotros afectan despuntan ya muy a finales de los cuarenta y primeros cincuenta, y cristalizan, en su versión más ácida, distorsionada e irreverente, en los primerísimos sesenta. Resumamos, pues, los rasgos principales⁷⁹:

⁷⁸ Voveremos con posterioridad a la calidad ascensional o crispada de la perspectiva grotesca, un mirar desde arriba que supera las barreras de lo trágico a través del distanciamiento.

⁷⁹ Lo que se propone es un pequeño esquema de rasgos y recursos cinematográficos que hemos realizado a partir de los preceptos de Santos Zunzunegui en *Los Felices Sesenta*, aunque con variaciones y añadiduras.

- Este cine advierte una clara apuesta por la polifonía, la coralidad y el ruido. Con pocas excepciones, tiende al barroquismo de personajes en escena, presentando cuadros costumbristas de gentes en su cotidianidad, pequeños microcosmos convertidos en universo carnavalesco que no llegamos a observar de cerca (distanciamiento), sino que tienden a ser retratados a través del plano secuencia o en distorsionados y expresionistas picados y contrapicados. Un «hormiguero humano» (Zunzunegui, 2005b) caótico e ingobernable que habla todo el rato, pero jamás escucha.
- Siguiendo las doctas enseñanzas de la farsa, este cine distanciado no tiene espacio ni tiempo para la profundización del personaje. Tipificación sí, pero sin perder en absoluto los trazos geniales de guión que hacen del tipo algo irremediabilmente particular. Y es que el tipo, que más que una persona es una máscara (el galán, el fanfarrón, el vejete, la damisela, la solterona o el incrédulo, entre otros tipos), es sólo una mínima porción del cuadro. Eso es lo importante: presentar una pintura de la sociedad de la posguerra y el desarrollismo.
- Mestizaje de géneros, personajes y tonos. Si el grotesco funde impudicamente lo trágico y lo cómico, su cine llevará el carnaval de gentes a sus últimas consecuencias, sublimando la tonalidad grotesca de la manera más irremediabilmente impura.
- Al no abandonar nunca la vida popular, la plaza del pueblo y sus caminos, los argumentos nos resultan siempre repetitivos y familiares. Aun así, seguirá interesando a los directores convertir en tipos a los personajes, y en escenas breves, sus vidas. El montaje tenderá a la elipsis y la puesta en escena a lo pictórico colectivo: a modo de retablo, generando una plaza del pueblo diversificada y caótica donde cada abeja, en su panal, tenga su espacio.
- La tipificación deshumaniza, pero también distorsiona. Así, el resultado del retrato de sus personajes es una caricatura, que hacen de sus máscaras unos «modelos de indignidad plástica», la herramienta del grotesco por excelencia. Los planos retratan una fauna animalizada a la manera del teatro expresionista, que se sustenta en un trabajo excelso de esos «cómicos de tripa», como los llama Berlanga. *All the world's a stage*, un *freakshow*, la corte de los milagros de una sociedad cuya última alternativa es la risa.

Decíamos que estamos ya en la era de la superación del neorrealismo, aunque el paso del neorrealismo más ortodoxo hacia la multiplicidad de caminos que se abren en los años cincuenta es obviamente paulatino. Se van observando una serie de cambios a partir de 1948. Los dos padres del neorrealismo, Visconti por un lado y Rossellini por otro, comienzan a diversificar levemente sus caminos; el primero hacia la lucha de clases, más en consonancia con el marxismo que define la sección más célebre del neorrealismo, y el segundo hacia lo místico y lo fabuloso, con casos excelsos ya mencionados como *Stromboli* o *L'amore* (ambas de 1948). Rossellini apuesta por una

vía neorrealista cuyas pertenencias al marxismo ideológico quedan ensombrecidas por sus preocupaciones espirituales, lo cual resulta especialmente interesante para nuestras competencias. A este respecto, comentaba Luis Miguel Fernández:

Lo que parece evidente es que su discurso ideológico apenas guarda relación con el marxismo ni con el arte nacional-popular tal y como Gramsci lo había formulado. O, para decirlo con Guido Aristarco, «yo creo que el cine neorrealista italiano tiene poco que ver con el marxismo y más que ver con un cristianismo no manchado por las distintas formas de catolicismo y otras cosas por el estilo» y ello debido a que, aunque se trataba de un cine de denuncia, no iba a las causas de esa denuncia ni a la lucha de clases como motor de la historia. Sin embargo, su populismo y humanitarismo adquieren un sentido progresista [...], marcaron un momento único en la Italia de posguerra en cuanto al intento de crear una relación orgánica entre los intelectuales y su pueblo (Fernández Fernández, 1992: 31).

Como nos diría el Max Estrella de *Luces de Bohemia*, «¡Hay que resucitar a Cristo!». Es a través de un sentimiento místico y sin embargo puramente comprometido socialmente, como De Sica, Rossellini o Fellini construirán sus espejos neorrelistas, haciendo uso de tintes simbólicos que aun así juegan bien con lo cómico.

Se suceden, eso sí, otra serie de cambios que producen la evolución neorrealista. Primero, se acrecienta el erotismo y las tramas amorosas, nunca reñidas, por cierto, con la veta mística precedente⁸⁰. Dejando atrás los problemas de la guerra y el armazón de modernidad formal que reporta el neorrealismo ortodoxo, aparece un cine más sensual que cala enormemente en el imaginario popular, y que dará lugar al nuevo *star system* en el que Hollywood pondrá pronto su mirada. Las curvas de Silvana Mangano en *Riso Amaro* (Giuseppe de Santis, 1949) inspiran la aparición de otras divas de la época como Gina Lollobrigida, Sophia Loren o Claudia Cardinale.

Con *Arroz amargo* De Santis introduce el erotismo en el cine de adscripción neorrealista, provocando una importante brecha en su interior y derivándolo hacia las fórmulas propias de un nuevo imaginario popular [...]. Cuando realiza *Arroz amargo*, De Santis se encuentra alejado de los debates del grupo *Cinema* sobre el proceso de recuperación de las formas de expresión de la novela decimonónica y está empeñado en diseñar un nuevo concepto de cine «popular» [...]. Al describir el mundo obrero, a Giuseppe de Santis no le interesa retratar los hechos cotidianos: prefiere buscar la excepcionalidad y forzarla para conseguir unos resultados dramáticos (Quintana, 1997: 114-116).

Será desde el melodrama de *Riso Amaro* y también desde la comedia llamada «all'italiana» que está a punto de surgir, desde donde el cine italiano adquiera el impulso y la fama que lo ha encumbrado hasta hoy, aunque, como es obvio, el espectador medio tenga un concepto del cine

⁸⁰ Cualquiera de las cintas de esta primera época de despegue de nuevas líneas narrativas mantiene un peculiar duelo entre los preceptos democristianos y el aperturismo que marcará el inicio de los cincuenta: La familia, el matrimonio y el orden se verán puestos en entredicho por la tímida y controlada liberación sexual, el fatalismo del pecado y el adulterio. Ha comenzado el desarrollismo.

italiano completamente alejado de los preceptos que imponía la crítica en torno a la ortodoxia del neorrelismo. Sobre esto mismo, comentaba Berlanga⁸¹:

Volviendo a Italia, sólo diré que el slogan de Zavattini es éste: «El neorrealismo da a todos la conciencia de ser hombres». Su cine se apoya en estas tres columnas: «La contemporaneidad», «la lucha contra lo excepcional» y «el descubrimiento del hombre». Y su valor está en la súbita dramatización del «trozo de vida». «Umberto D» es ya una muestra de ello. [...] Se empieza a hablar de un nuevo realismo de tipo amable y con final esperanzador que se oponga a la política de miseria y ropa sucia del primer neorrealismo. «Aquello estaba bien en la época de la ocupación, cuando de verdad existían hambre y angustia en el pueblo italiano, pero mantener esa postura es falsear la realidad», dicen los defensores de este nuevo realismo que alguien ha bautizado como «mágico». Y apoyado en esta magia surge de nuevo un viejo fantasma del cine italiano, la diva. Hoy se llaman Silvana Mangano, Sofía Loren, Gina Lollobrigida (Pérez Perucha, 1999: 42)

A partir de *Riso amaro*, reaparece la trama amorosa, pero más allá del erotismo violento de la inaugural *Osessione* (Luchino Visconti, 1942), esta vez se trata de una clara demonización del adulterio⁸². El amor recupera su sentir práctico: el matrimonio y la familia, en una época, no lo olvidemos, de pleno desarrollismo y de política democristiana. Poco tiempo después, con la llegada del neorrealismo rosa y de la nueva *commedia all'italiana*⁸³, *Pane, amore e fantasia* (1952) y sus múltiples secuelas harán algo parecido, aunque en clave de comedia. En este caso, también el adulterio es condenado, pero esta vez a través de la parodia del galán, caricaturizado como un títere de su propia farsa. Aquí, el Vittorio De Sica más autoparódico recupera la teatralidad de sus papeles con Camerini para reivindicar un amor menos enmascarado. Este camino de desindividuación de la figura donjuanesca descenderá muy rápidamente a la parodia: Partiendo del Totò de *Totò e le donne* (Steno y Mario Monicelli, 1952), y el Sordi de *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* (Federico Fellini, 1952 y 1953), así como de todos sus desvergonzados protagonistas⁸⁴; la parodia cristalizará trágicamente en el Mastroianni de *La dolce vita* y *Otto e mezzo* (Federico Fellini, 1960 y 1963),

⁸¹ Conferencia de Berlanga sobre el cine italiano y publicada por primera vez en *Cinema universitario* en mayo de 1956, recogida por Pérez Perucha (1999: 42).

⁸² La trama de *Riso amaro* se desarrolla a partir de un doble adulterio: el destino de Silvana es fruto del engaño del erotismo, prefiere el riesgo de Walter ante la constancia de Marco.

⁸³ Definimos ahora qué se conoce por neorrealismo rosa y *commedia all'italiana*, términos que han aparecido sutilmente en el trabajo pero que ahora tendrán mayor protagonismo. Entendemos por neorrealismo rosa el cine que con el recuperado bienestar de la sociedad italiana de la primera mitad de los cincuenta, atenúa los tonos críticos e inicia el desarrollo de un filón que trataba temas de tipo amoroso y de tono melodramático o cómico, tamizados por la ternura, que resulta más afortunado por la taquilla. Entiéndase por el calificativo “rosa” que no llegan a rojas, es decir, que tamizan la violencia de la reivindicación a través de un cierto convencionalismo. Este neorrealismo rosa es, sin duda padre del otro término, el de la comedia a la italiana, que es ya una derivación hacia lo disparatado de la segunda mitad de la década, una comedia que abandona el costumbrismo y se lanza por la risa en todos sus vértices, incluido el grotesco. Si bien nosotros nos ceñiremos a Monicelli, también son expertos en el género los posteriores Zampa (*Il medico della mutua*, 1968), Risi (*I mostri*, 1963) o, algo más adelante, Ettore Scola (*Eravamo tanto amanti*, 1974).

⁸⁴ Cuando a Azcona le preguntan por la comedia a la italiana y a sus diferencias con el cine de otras industrias, él responde de manera irónica: «Todo lo que se me ocurre decir es que Alberto Sordi no es Cary Grant» (Cañeque & Grau, 2009: 198). Tal vez ahí está la herencia mediterránea.

sombra de un Casanova decadente y existencialista⁸⁵. Así, los años cincuenta, tanto en Italia como en España, recuperan el tono farsesco del adulterio con el consecuente distanciamiento cómico, que irá desde la ternura de las tres enamoradas de *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952), a la negrura del cornudo esperpéntico de *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1960), pasando por los apuros románticos y saintescos de *Novio a la vista* (Luis G. Berlanga, 1954), *El pisito* (1958) o *Calle mayor* (1956). Como vemos, la incombustible farsa vuelve al terreno del (des)amor matrimonial, y está más viva que nunca.

Con *Bellissima* (1951), de Luchino Visconti aparece un segundo cambio ya patente en los virajes de Rossellini: la ilusión como motivación argumental de los personajes. Estos «dos centavos de esperanza», como reza el título de Castellani⁸⁶ del que hablaremos seguidamente, títulos como *Bellissima* condimentan una puesta en abismo más allá del realismo puro, y comienza el juego con la intertextualidad⁸⁷. Aquí, el cine italiano y su renovada posición privilegiada en el panorama internacional, se convierten en protagonistas de los deseos de una madre (la eterna Anna Magnani) que busca hacer de su hija una estrella. «El argumento de *Bellissima* (sic.), idea de Cesare Zavattini, es extraordinariamente sencillo, [...] pretexto para desnudar la interioridad del cine, los manejos turbios de algunos para medrar, las dificultades de otros y, en suma, el trabajo de todos» (Valente, 1953: 69). Por su parte, añade Miccichè que «es la historia de un personaje que construye, a partir del cine, una utopía existencial y la encuentra destruida en el mismo cine; es, en resumen, un filme sobre la relación imposible entre el alma popular y la realidad del dispositivo cinematográfico» (Miccichè, 1990: 108). Así, incluso un director tan enclavado en la ortodoxia del neorrealismo como Visconti se deja impregnar por las ilusiones de la ficción⁸⁸:

En *Bellissima*, Visconti decretó el fin de la poética neorrealista y desveló una de sus grandes contradicciones: la creencia de que el cine no podía llegar a ser diferente del reino de la ilusión. El neorrealismo no podía oponer la vidas a la ficción porque la idea de vida conlleva de forma implícita la existencia de la ficción (Casetti, 1994: 107). El reconocimiento de que la realidad está constituida por una serie de elementos ficticios que generan un sentimiento de ilusión no tardó en convertirse en uno de los grandes temas del debate sobre la realidad que

⁸⁵ Recomendamos acudir al anexo si se precisa conocer el argumento de los filmes mencionados.

⁸⁶ Nos referimos al título *Due soldi di speranza* de Renato Castellani, película del neorrealismo rosa estrenada en 1952 que, a pesar de no ser especialmente conocida ni de haber superado con excesiva fortuna la barrera de los años, consiguió el gran premio en el festival de Cannes del 52.

⁸⁷ Se alude a ciertas secuencias metacinematográficas, de cine dentro de cine, que utiliza Visconti en *Bellissima* al mostrar cómo era el universo de los *castings* de estrellas infantiles. Un recurso, el del cine *mise en abîme* que comienza entonces a cobrar progresiva importancia, y que Fellini llevará a ulteriores dimensiones.

⁸⁸ Este caso, que no desarrollaremos más por la lejanía de Visconti con el tono grotesco, también tiene un guiño distanciador en la elección del maestro Blasetti para encarnar al director de Cinecittà con el que se topan Anna Magnani y su hija, la precoz estrella. Algo que, muchos años después, será recuperado en otra vuelta de tuerca, con un Blasetti caricaturizado por el siempre grotesco Fellini en esa especie de *amarcord* romano que es *Intervista* (1986), cinta en la que se acerca a sus orígenes en los célebres estudios durante la era mussoliniana.

propusieron los autores de los años cincuenta, especialmente Federico Fellini (Quintana, 1997: 127).

Así, los cincuenta introducen de nuevo el artificio de lo metaliterario, un buen escenario para el grotesco, que no se había perdido pero que sí había quedado sepultado bajo los heroísmos de la guerra. Ahora bien, De Gaetano nos advierte, la vuelta al grotesco no implica la vuelta a lo irrealista, más bien al contrario. Lo grotesco funciona como pliegue⁸⁹ de un realismo superado, casi como un realismo *radical*:

Ma il grottesco è anche un *procedimento* che si definisce a partire dalla radicalizzazione di uno stile “realista”: il grottesco come *grado estremo del realismo*, effetto dell’ispessimento, dell’esagerazione, della deformazione iperbolica delle linee che definiscono il reale. Una deformazione che può giungere a fare del reale qualcosa di irreal, fino a farlo uscire dai suoi cardini, dai «limiti di un mondo realmente possibile» (Propp). Il grottesco non costruisce un mondo “altro”, [...] il grottesco rende “altro” ciò che è proprio, estraneo ciò che è familiare, lontano ciò che è vicino. Il grottesco è sempre *realistico*, ma il suo realismo è tale da diventare irreal, secondo una prospettiva onirico-favolistica o fantastico-orrida. Il grottesco trasforma questo mondo in un sogno (in una festa) o in un incubo (in una parata lugubre); di certo sottrae la *realtà* e la *verità* del mondo alla loro verosimiglianza (De Gaetano, 1999: 13).

Tercer cambio: de la ilusión a la risa. Es fundamental atender al exitoso retorno de la comedia al cine italiano. Bien es verdad que había algunas comedias costumbristas en los primeros cuarenta (la ya mencionada *Campo de' Fiori* (1943), o *Avanti c'è posto* (1942), ambas coescritas con Fellini), pero es a partir de ese momento cuando la comedia recupera su posición privilegiada entre el público y, con mayor dificultad pero progresivamente, también entre la crítica. Tras el aluvión de tragedias históricas que construyeron el neorrealismo ortodoxo, incluso los creadores más asentados se lanzan a la comedia con tintes críticos: Rossellini con *La macchina ammazzacattivi* (1952) y *Dov'è la libertà* (1954), y De Sica con *Miracolo a Milano* (1952) y *L'Oro di Napoli* (1953). Monicelli y Fellini son entonces jóvenes promesas que a punto están de poner boca arriba el panorama del cine de los cincuenta.

Un caso reseñable es la ya mencionada *Due soldi di speranza*, de Renato Castellani (1951). Como le ocurría a la comedia americana de los años treinta, hereda su enredo de la comedia costumbrista, pero sus raíces se hunden claramente en el teatro popular tradicional. La obra de Castellani introdujo un tipo genérico que caló en seguida entre el público, y es la primera cinta que se puede calificar sin miedo como fundadora del *neorrealismo rosa*. Comedias costumbristas y corales, con personajes esquematizados y caricaturescos y con engarces narrativos simultáneos, breves y aislados. Este cine, y sobre todo sus más exitosos títulos, conectan directamente con la herencia popular del teatro y el cómic: «La *commedia dell'arte* y el *bozzetismo* (sic.) también se

⁸⁹ Nos referimos, en un guiño, al texto paradigmático de Gilles Deleuze *El Pliegue*.

encuentran en la base de la comedia más taquillera de esos años, *Pan, amor y fantasía*, de Luigi Comencini», recuerda Quintana (1997: 140).

La taquillera comedia de Comencini no goza de la autenticidad de *Due soldi di speranza*. La comedia pierde en costumbrismo, pues es ya deudora de un cine italiano autocomplaciente con su *star system*, que se sabe observado por las productoras de Hollywood. Esto se podría decir que le ocurre al cine de Vittorio De Sica a partir de entonces, que cambia sus limpiabotas y ladrones de bicicletas por obras más destinadas al engrandecimiento de sus musas. A pesar de la pérdida de intensidad crítica que se observa en este neorrealismo rosa, nos quedamos con una sensible paradoja, similar a lo que nos ocurría con los sainetes: el optimismo del género disfraza un férreo realismo grotesco y una evidente actitud crítica frente a la sociedad (que se acentuará con la llegada de Monicelli, Fellini y Ferreri).

Sin embargo, la ortodoxia neorrealista no puede concebir que la risa sea un camino para contar verdad; mientras que los cómicos-grotescos, por su parte, tampoco pueden sentir como verdadera una realidad contada sin risa. Vemos cómo es entonces cuando se diversifican definitivamente los caminos de estos nuevos realismos, y la comedia encuentra enemigos tanto en el bando oficial como en el lado disidente: «A partir de la renovación procedente de las tradiciones populares, como la *commedia dell'arte* o las farsas napolitanas, las comedias fueron pilar de la cultura italiana de los años cincuenta, provocando un conflicto tanto con la censura de los burócratas democristianos, como con los anatemas furiosos y moralizantes de la izquierda» (Schifano, 1995: 48). Sólo con el tiempo, la comedia italiana ha recibido el reconocimiento que merecía como un cine tan «serio» como el melodrama, y con una respuesta igualmente lícita y combativa contra la sociedad de su tiempo. «La pregunta clave del debate fue: ¿puede ser la comicidad un camino para extender las fórmulas realistas al público o no es más que una fórmula para perpetuar su ignorancia? [...] Una determinada crítica las convirtió en el paradigma del involucionismo hacia el que iba el cine industrial. Con los años se ha producido una revisión del fenómeno» (Quintana, 1997: 141).



El despunte grotesco en *La macchina ammazzacattivi*.

Sigamos ahora con una descripción de las películas más relevantes en términos grotescos. 1952 se presenta como año de ruptura en Italia. En dos cintas aisladas aunque esenciales, *La macchina ammazzacattivi* de Roberto Rossellini y *Miracolo a Milano* del binomio Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, asoma el grotesco con paso firme. El neorrealismo se impregna de elementos maravillosos y eleva su mirada hacia

lo mítico a través de la fábula. La primera de estas películas, rodada en 1948, narra la historia de un fotógrafo cuyo poder mágico permite exterminar a los malvados. Para Bondanella, Rossellini utiliza la cámara como un instrumento de juicio para con aquello que es filmado. Hace uso de un entorno real, filmado con su usual tono documental, y a partir de ahí construye una fábula sobre la difícil separación entre el bien y el mal.

La perspectiva neorrealista de *La macchina ammazzacattivi* reside en la forma en que Rossellini empieza a tomar conciencia de la superación de los parámetros propios del neorrealismo de primer nivel para empezar a explorar las contradicciones de la objetividad fílmica, transformar la realidad exterior inmanente y empezar a investigar sobre los fenómenos que marcan la conciencia subjetiva de los personajes. El entorno maravilloso de la fábula no es un mundo aislado, sino la referencia de la propia realidad y el marco para una reflexión metalingüística sobre la funcionalidad de la propia cámara como dispositivo (Quintana, 1997: 129).

El elemento fabulístico permite a Rossellini alejarse de aquello que mira y abrazar un inequívoco distanciamiento⁹⁰. Toda fábula tiene una marcada presencia extradiegética, un narrador que pretende aportar una moraleja a la historia, lo cual se observa también en esta cinta de Rossellini a través de una voz *en off*. Al estilo del teatro de títeres y de las farsas grotescas del primer Pirandello o de Eduardo De Filippo, Rossellini lleva al cine el viejo juego teatral del titiritero que manipula conscientemente la existencia de sus personajes:

En el prólogo de la película un personaje supradiegético —el *capocomico*, según la tradición de la *commedia dell'arte*— construye con sus manos el espacio donde se desarrolla la historia, un espacio que gracias a la magia cinematográfica adquiere la fisonomía de un pueblo real. [...] *La macchina ammazzacattivi* recoge influencias de la *commedia dell'arte* y del teatro napolitano, especialmente de la obra de Eduardo De Filippo (Quintana, 1997: 129).

Este recurso de distanciamiento, el de la voz *en off* que participa y manipula la acción, probablemente heredado de la fábula, estará muy presente en algunos de los títulos más grotescos de los cincuenta: *Totò cerca casa*, de Monicelli (1949), *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, de Berlanga (1953), *I vitelloni* de Fellini (1953), o *Calle Mayor* de Bardem (1956), entre otras. Como célebremente vaticinaba Bajtin en su poética carnavalesca, el escenario (el de teatro o el de títeres) se convierte en un microcosmos extrapolable al mundo. *All the world's a stage*, diría Shakespeare.

La segunda obra a la que nos queremos referir es *Miracolo a Milano* (1951). Juntas, estas dos películas excepcionales (y por ahora aisladas frente al estilo canónico del neorrealismo ortodoxo) plantan las semillas fundacionales de lo que luego será el cine de la estética grotesca.

⁹⁰ El crítico De Benedictis definió la mirada de Rossellini como «autóptica», de autopsia de la realidad (De Benedictis, 2010: 54). La cercanía que el autor había mostrado para con sus personajes parece disminuirse considerablemente en esta cinta. Nosotros aludimos al tono de fábula para establecer sus posibles motivaciones.

Miracolo a Milano di Zavattini-De Sica costituisce uno dei primi (e pochi) grandi esempi di un grottesco fantastico-favolistico nel cinema italiano. Un grottesco pensato non solo, e non tanto, come alterazione e deformazione delle linee che definiscono il reale, quanto come trasfigurazione onirico-favolistica del reale stesso, oltre le forme della sua determinazione attuale (De Gaetano, 1999: 29).

La celebritad de *Miracolo a Milano* es manifiesta, se trata de una obra esencial por su trascendencia dentro y fuera de las fronteras italianas que se ha asociado sin ninguna diferenciación al neorrealismo de los años cuarenta de sus dos responsables, De Sica y Zavattini. Sin embargo, nuestro objetivo es demostrar que, a pesar de seguir con unos planteamientos éticos similares al neorrealismo ortodoxo de *Sciuscià* o *Ladri di biciclette*, hay más que suficientes razones para contemplar *Miracolo a Milano* bajo un prisma ya grottesco, o cuanto menos, como pieza de transición entre el neorrealismo canónico de la posguerra y la comedia grotesca de los cincuenta.

Primeramente, hay que recordar que la cinta está basada en la novela de Zavattini *Totò, il buono*, es decir, que parte de un referente literario y se aleja de la urgencia del documento. Pero además de ello, la cinta presenta un muy cuidado y consciente tono fabulístico⁹¹, parecido al empleado por Rossellini en



Títulos de crédito de *Miracolo a Milano*, y su consciente reminiscencia a los *Proverbios flamencos* de Brueghel el Viejo.

la coetánea *Macchina ammazzacattivi*, y una «involontaria teatralità», según palabras de De Gaetano (1999: 30). Una teatralidad que juega a lo costumbrista y que reside en la herencia pictórica de los *Proverbios flamencos* de Peter Brueghel el Viejo, citados expresamente en los créditos de la película [ver foto], así como en la simbología de la plaza del pueblo (espacio que es entendido, a la manera de Rabelais, como el espacio de la vida).

Già all'inizio emerge un riferimento preciso alla grande tradizione figurativa del grottesco, a *Proverbi fiamminghi* di Brueghel il Vecchio e ai tanti e differenti aspetti della vita e della festa di piazza. La presenza del quadro che fa da sfondo ai titoli di testa è significativa non solo per la vita formicolante che vi è rappresentata, con al centro la piazza, ma anche per il rimando

⁹¹ Zavattini y De Sica nos cuentan la historia de un paraíso feliz que repentinamente se ve amenazado por la especulación de los ricos. Es gracias a un paloma milagrosa que existe la posibilidad de una mínima lucha de los pobres, y es de nuevo debido al apoyo de fuerzas más allá de lo realista que los bondadosos protagonistas triunfan.

esplicito che l'arte figurativa fa, non più ai testi sacri o mitici, ma alla tradizione folclorica e popolare, incarnata qui dai proverbi (De Gaetano, 1999: 29).

Un folclore popular y costumbrista que ya habíamos visto en la comedia de corte popular de los cuarenta (entonces protagonizada por el galán De Sica), y que, tras los años de la guerra y el documento, reemerge con fuerza. La realidad queda reducida al microcosmos de una barraca, y así, la vida sólo se entiende desde la solidaridad y la convivencia de los cohabitantes de esta «barracópolis» que se ayudan y se aprecian desinteresadamente, a pesar de las dificultades. La taxativa división entre buenos y malos no debe percibirse como maniquea, es parte de esa simplificación pretendidamente alegórica, en la que sus tintes grotescos resultan reveladores de la realidad de la lucha de clases sin realmente estar partiendo de la realidad, sino participando de los límites simbólicos de la fábula. Se trata de una alegoría que pinta la vida tal y como debería ser en tiempos de optimismo desarrollista: colmada de ternura y solidaridad.

De Sica [...] reserva su ternura «para lo que generalmente no produce más que indiferencia», como ha escrito Henri Agel [...]. *Milagro en Milán* ni es una cinta política, es una fábula y mi intención fue intentar la realización de un cuento de hadas del siglo XX», dijo el propio De Sica. Por tanto, no veamos en la paloma de Totò, ni la de Picasso ni al Espíritu Santo, contentémonos con su carácter maravilloso [...] En el infierno social de la ciudad, el hombre tiene ciertamente necesidad vital de ese acto de amor como necesita pan (Hovald, 1962: 175).

Pero no todo era amor, ternura y positivismo. Como también recuerda Hovald, la censura impidió el final que tenían pensado Zavattini y De Sica, en la que los «barboni» volaban ametrallados por la Policía. De hecho, aunque supone un paso más allá, el magma sobre el que se construye la fábula es igualmente neorrealista⁹². «La fábula remite a un mundo referencial perfectamente delimitado: los problemas de alojamiento que sufrían los pobres milaneses en 1951. *Milagro en Milán* sirvió para demostrar que, cuando la imaginación utiliza la realidad como referente, la alegoría no rompe con la estética de la implicación» (Quintana, 1997: 130). Detrás del magma de ternura que fomenta la película, se muestra la indiferencia que provoca la pobreza y se idealiza un mundo que pueda atraer la solidaridad. Un reflejo utópico de la realidad que, en vez de armas y sangre, prefiere una «trasformazione gioiosa del reale» (De Gaetano, 1999: 31).

En definitiva, hemos visto los tres grandes aspectos en los que se observa un cambio de tendencia en el neorrealismo a partir de la llegada de la década de los cincuenta. La recuperación de la parodia en terreno amoroso (y el retorno farsesco del problema del amor); la reivindicación de la ilusión y la esperanza como elementos de ficción, lo cual lleva pronto a una teatralidad que

⁹² Hay una bellísima reflexión de Berlanga sobre el Zavattini del más allá del neorrealismo que conviene recuperar: «Zavattini versus Lollobrigida, es decir neorrealismo frente a fantasía, es decir oposición frente a Gobierno, es la situación actual del cine italiano (Y al decir neorrealismo frente a fantasía, esto es, Zavattini frente a Zavattini, no hago más que personalizar el drama del creador en nuestra época» (Pérez Perucha, 1999: 42).

tambalea el ortodoxo realismo documental; y, por supuesto, el retorno triunfante de la comedia, o tal vez, de la risa que enmascara la crítica.

Parece que la ortodoxia neorrealista, la vanagloriada por los críticos marxistas y tal vez por la posteridad, se queda un poco restringida si atendemos a toda la amplitud que marca esta fructífera época del cine europeo. No nos extrañará, por tanto, que Berlanga autorreflexione sobre su cine diciendo: «Pienso que mis películas siguen la misma evolución que las italianas. Por ejemplo, *Calabuch* viene a representar lo mismo que *Pan, amor y fantasía*, es decir, la degeneración del neorrealismo hacia una sainetería costumbrista» (Hernandez Les e Hidalgo, 1981: 37).

d) La ciudad y los pícaros. Fellini y Monicelli.

(Des)amor, (des)ilusión y (tragi)comedia. Tres conceptos que se combinan con su opuesto de manera casi mágica en contacto con un nombre que lo va a cambiar todo, para el grotesco y para la historia del cine: Federico Fellini. Criado al amparo de Rossellini, es imposible sostener que su cine *no* es neorrealista, o al menos, que no es directo heredero de ello, aunque, como veremos, su mirada grotesca distorsionará el espejo del neorrealismo hasta convertirlo en algo nuevo.

Este trabajo se ceñirá a la primera década del cine de Fellini, un tiempo en el que aún está plenamente influido por el trabajo de sus compañeros de generación y en el que se sientan las bases de toda su estética. A lo largo de los cincuenta, sus siete obras, *Luci del varietà* (1950), *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957) y *La dolce vita* (1960), marcan un antes y un después para el cine italiano. Su mirada *bozzettistica* parece siempre emparentada con el grotesco, un progresivo retorcimiento de la risa que parte del sainete costumbrista popular hasta llegar a un irreverente grotesco. En esta transición pasó de ser el ahijado de la democracia cristiana a ser excomulgado tras el escándalo que produjo *La dolce vita*. Nos inclinamos a colocar a Fellini en una posición de anarquía (conservadora quizá, aunque siempre crítica e irreverente) que lo aleja de todo compromiso político definitivo, como les ocurre a casi todos los grandes grotescos; piénsese, por ejemplo, las incongruencias políticas de Goya, Baudelaire, Valle-Inclán, Berlanga o Ferreri.

En esta década, los personajes/títeres de Fellini, seres luminosos que no parecen encontrar su lugar, caminarán por el filo del acróbata entre el engaño de la máscara y su revelación: sean divos de fotonovelas, periodistas, pícaros, prostitutas o forzudos de circo, su labor es la de transmitir amor a través de su máscara (o, si amor no queda, al menos tratar de comunicarse con un otro que escuche). A menudo, esta labor de transmisión afectiva parece truncada, pero ahí es donde Fellini introduce el renovado elemento de la ilusión, para que al menos quede la esperanza. Parece que nos alejamos de la comedia, pero nada más lejos de sus intenciones: Fellini recupera una risa tierna y otra risa dolorosa, y las alterna (como El Bosco, o Hogarth, o Brueghel) para pintarnos un grotesco mucho más real de lo que parece a primera vista.

Tutto il cinema di Fellini è permeato da forme, motivi e temi dell'*imagerie* grottesca. E questo radicamento è riscontrabile in modo evidente nella centralità che in Fellini assume il *circo* (e i *clown*) come erede e continuatore (insieme alle feste carnevalesche) di una tradizione comico-popolare fondata sul ribaltamento, la consacrazione e la mescolanza dei valori e delle gerarchie costituite (De Gaetano, 1999: 49).

Fellini parece comulgar a la perfección con la estética sistemáticamente distorsionada⁹³ que recomendaría Valle-Inclán, y como él, su transición hacia la oscuridad es paulatina y tenue, desde el sainete caricaturesco y populachero (*Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*), hacia la farsa dolorosa y violenta (*La strada*, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*); hasta abrir un camino de risa decadente y nihilista con *La dolce vita*. Si bien esta última es difícil de clasificar como esperpento, son muchos los aspectos que así se podrían denominar (la secuencia del falso milagro, el encuentro con la prostituta, la bacanal...). No extrañará entonces que Tullio Kezitch, un reconocido biógrafo e íntimo amigo, diga que «Fellini è anche uno che all'italiana fa l'*esperpento* anche lui insomma... è uno sopra le righe» (Miccolis, 2013: 266). La década del grotesco felliniano está servido.



Giulietta Masina y Eduardo De Filippo, *Luci del Varietà*.

Su exordio en la dirección⁹⁴ es *Luci del varietà*. Más adelante hablaremos en detalle de un cortometraje firmado por Rossellini en el que la participación de Fellini fue más intensa que en ocasiones anteriores⁹⁵. Ahora bien, la ópera prima la co-dirige de la mano de Alberto Lattuada, un director de cierto recorrido hasta la fecha⁹⁶. De hecho, Lattuada era la gran promesa de la nueva generación pero con el tiempo quedaría relegado a un segundo plano ante otros nuevos valores. El propio Fellini en

esta cinta se aferró a la sombra de Lattuada mientras éste daba las direcciones, aunque finalmente resultó un film donde están ya plantadas todas las semillas del fellinianismo. En *Luci del varietà* se unen, por tanto, el profesionalismo de Lattuada y el latido de Fellini.

La cinta se tuvo que medir en la cartelera con otra película magnífica, tal vez mejor resuelta, y de temática similar, como es *Vita da cani* (1951), que dirige al alimón otra gran pareja profesional de la época, los ya por entonces consagrados Steno y Mario Monicelli. Por otra parte, no nos parece

⁹³ «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas», *Luces de Bohemia*, Escena XII.

⁹⁴ Recordemos que había sido ayudante de dirección y guionista en varias ocasiones, para Rossellini muy en particular.

⁹⁵ Nos referimos a *Il Miracolo*, incluido en la obra colectiva *L'Amore* (Roberto Rossellini, 1948), una joya poco conocida y en su momento algo polémica en la cual nos parece que Fellini ya saca a relucir una estética plenamente diversa de la del padre cinematográfico.

⁹⁶ También en páginas sucesivas hablaremos de la acogida de Alberto Lattuada en España en las dos Semanas del Cine Italiano que albergará el Instituto Italiano de Cultura de Madrid en 1951 y 1953 respectivamente, a las que el director asiste como invitado estrella junto a su esposa, la actriz Carla del Poggio.

casual que su primer film hable precisamente de las variedades populares y de esos hambrientos artistas que Fellini tanto amará y reivindicará en toda su filmografía.

La crisis crepuscular de los espectáculos de variedades en medio de una fulgurante transformación de las ilusiones fue el tema de *Luci del varietà* [...] un homenaje a los cómicos provincianos que intentaban sobrevivir como artistas itinerantes, ofreciendo funciones en ruinosos escenarios⁹⁷. No es ninguna casualidad que el inolvidable personaje del empresario en decadencia de la compañía esté interpretado por el actor Peppino de Filippo, proveniente de la fecunda tradición del teatro napolitano. [...] Fellini introduce una reflexión sobre la fascinación por una forma de ficción en decadencia —las variedades— y la necesidad de huida del mundo provinciano (Quintana, 1997: 145).

Después del éxito de *Luci del varietà*, Fellini se atreve a dar el paso de dirigir en solitario y construye *Lo Sceicco Bianco*. Con unos personajes muy de tebeo, escribe una fábula de tono grotesco en la que dos «*sposini*» provincianos y recién casados (Ivan y Wanda)⁹⁸ se pierden en la gran ciudad durante su luna de miel: ella sale en busca de su ídolo de las fotonovelas, El Jeque Blanco, y él debe recuperarla antes de que la familia descubra que se ha escapado. Fellini concibe a Wanda como una «muñeca apasionada» (Colón, 1989: 48), víctima de la «cultura pop» del imperante desarrollismo. Su mirada distorsionada confunde realidad y ficción, amor y engaño, hasta caer en brazos de un casanova como Alberto Sordi, más un muñeco deshinchado que un divo, un títere que se ha creído su heroico traje hasta caer en lo patético.

Wanda [...] espléndido *personaje dibujado* concebido como una muñeca (el seudónimo con el que escribe a la editorial de la fotonovela es “muñeca apasionada”) sólo sueña con su Jeque [...] Wanda va al encuentro del Jeque. Ve bajar por una escalera (primer gran desfile felliniano) a la troupe completa: [...] son unos miserables extras con trajes orientales de guardarropía, pero Wanda los ve como seres fabulosos. [...] La primera marcha circense compuesta por Rota para Fellini acaba de dar la nota esperpéntica (Colón, 1989: 48).

Será el precedente de muchos lunáticos de su cine. Ella, Wanda, es una caricatura de Emma Bovary que edifica su universo de mitomanías e ilusiones a partir de la lectura de fotonovelas. El mundo de la escena (grotesco, enmascarado) es para ella la realidad, y viceversa:

En *El jeque blanco*, la mirada de la protagonista transfigura el mundo de las apariencias y lo convierte en su propia realidad. [...] A pesar de la importancia que Fellini concede a la mirada subjetiva de la protagonista, las cosas del mundo exterior nunca dejan de ser reales y el

⁹⁷ Además de *Luci del Varietà* y *Vita da cani*, nos parece imposible no mencionar una joya de la narrativa (publicada en 1985) y luego del cine español que también trata este deambular de los faranduleros por los caminos: *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986),

⁹⁸ Personajes muy afines a los que dibujó antes de dar el paso al cine, tanto en el *Marc’Aurelio* (a imagen de la cual saldrá *La Codorniz*, y de ahí, Rafael Azcona), como en sus historietas cómicas de radio el Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (EIAR). Sus dos personajes esenciales, Cico e Pallina, eran interpretados por el propio Fellini y Giulietta Masina, a quien había conocido en esos mismos estudios y que entonces estudiaba actuación junto a Mastroianni en el Centro Universitario Teatrale de Roma. Se casa con Masina en 1943 y a partir de entonces será su esposa y musa.

soñado jeque blanco no tarda en convertirse en un truhán con apariencia de Alberto Sordi [...]. Fellini pone en crisis el pretendido realismo de las apariencias. La realidad objetiva es un mito que sólo puede existir con la realidad constitutiva del sujeto (Quintana, 1997: 141-142).

La objetividad es un mito construido sólo a partir de la fabricación del sujeto, o lo que es lo mismo, el traje que uno viste es el principal fabricante de realidades. Por eso, cuando se demuestra que el Jeque Blanco no es quien parece, todas las máscaras acabarán cayendo, y la realidad de Wanda será otra distinta; no mejor, ni más real, sino distinta. Porque todas esas realidades, las palpables y también las artificiosas, son parte del universo de Fellini.

El filón que tenía Alberto Sordi, la gran máscara carnavalesca del cine italiano y estandarte fundamental del grotesco (De Benedictis, 2010: 121) no pasó inadvertido al joven realizador, y se aventuró con él a hacer una película sobre la memoria, la provincia y (de nuevo) los engaños del deseo, como es *I vitelloni* (1953).

La huida del universo provinciano es para los practicantes del *vitellonismo*, los parásitos de la vida provinciana, una especie de sueño imposible, ya que, como los viajeros de lo inmóvil, son seres «atrapados en el estadio del proyecto, en el deseo insatisfecho»⁹⁹. [...] El vitellonismo es observado como un auténtico juego de autoengaños (Quintana, 1997: 145-146).

La presencia grotesca de Sordi impregna de melancolía el destino de estos zánganos, y culmina con una escena de carnaval en la que un Sordi travestido baila un tango con Leopoldo (Leopoldo Trieste). Imagen grotesca a todas luces, con la que se nos escapa una risa trágica ante estos personajes



Sordi y Leopoldo Trieste, al final del carnaval de *I vitelloni*.

condenados por su propio aburrimiento. Estamos, claro, muy cerca de los grotesquismos trágicos de Flora Trevélez, y de los aburridos jóvenes que le provocan falsas y dolorosas ilusiones (tal y como, muy poco después, contaría Bardem en *Calle Mayor*, de 1956).

Poco después de aquellos inútiles fellinianos llegó el primero de los cortometrajes, «Un'agenzia matrimoniale», que participó del proyecto colectivo *L'amore in città* (1953), en el que Zavattini pretendía forjar la estética neorrealista, a pesar de que ésta ya daba signos de decaimiento.

⁹⁹Pierre Pitiot. *Les voyageurs de l'immobile. Méditerranée, baroque et cinéma*. Montpellier: Climat, 1994.

«Tras el éxito de *I vitelloni* en el festival de Venecia, Fellini aportó un *sketch* —“Un’agenzia matrimoniale” — al proyecto colectivo de *L’amore in città* (1953), un proyecto diseñado por Cesare Zavattini como afirmación radical de los supuestos teóricos del neorrealismo, precisamente en el momento en que este movimiento estaba conociendo su declive» (Gubern, 1994: 11). A pesar de que mantiene una fotografía de tono neorrealista, la tensión narrativa tiene ya mucha esencia del cine posterior, con tintes cómicos y cierto surrealismo: un joven periodista provinciano busca esposa en una agencia matrimonial para un supuesto amigo, con el incómodo inconveniente de ser un licántropo, y la servicial encargada, sin rubor, le ofrece a una resignada campesina. Un sintético *sketch* de tintes farsescos que tiene mucho de tira cómica.

Y seguidamente surge el proyecto de *La strada* (1954), fábula sobre la dialéctica entre la inocencia poética y la fuerza bruta. Una familia miserable que vende a su hija Gelsomina para que haga dinero con Zampanò, un rudo forzado que vive de repetir por los pueblos su número funambulista.

La inocencia lunática de Gelsomina [...] es degradada y pervertida por la rudeza de Zampanò, un hombre aferrado a su principio de realidad. [...] No es un itinerario iniciático sino un camino hacia la nada. Durante su recorrido, la realidad es transfigurada por poeticidad. La mirada lunática de Gelsomina busca la poesía en un entorno árido, trasciende el materialismo de Zampanò y encuentra una serie de elementos que garantizan su paz interior (Quintana, 1997: 146).

Una película clave en el entramado crítico neorrealista (Aristarco consideró que era individualista, misticista y que privilegiaba estilo sobre contenido), con la que, de algún modo, Fellini homenajeaba al neorrealismo a la vez que le ponía fecha de caducidad. «Fellini propuso una cálida fábula [...] en la que los significantes visuales extraídos de la iconografía del neorrealismo eran reutilizados en una nueva articulación poética que procedía, en buena parte, del universo lírico de Chaplin» (Gubern, 1994: 12).

Con *La strada* Fellini inaugura una trilogía de fábulas sobre el vacío existencial y sus difíciles combinaciones con la fe. En 1955 llega *Almas sin conciencia (Il bidone)*, una película protagonizada por el ya entonces omnipresente Richard Basehart¹⁰⁰ que participa plenamente de la estética grotesca:

Fellini no utiliza los hábitos religiosos para configurar, tal y como han visto algunos críticos, una parábola cristiana sobre el mito del buen ladrón (Bondanella, 1991: 134), sino para proponer una reflexión sobre las formas de transfiguración de la realidad a partir del espectáculo. Las ceremonias religiosas constituyen una de las formas ancestrales de espectáculo y los sacerdotes no dudan en utilizar el disfraz —la sotana o los hábitos— para crear una determinada respetabilidad. No es ninguna casualidad que, al final de *El jeque*

¹⁰⁰ Basehart es Picasso en *Il bidone*, pero ya había sido Il Matto en *La strada* y encarnará a Martino en *Los jueves, milagro*, de Berlanga (1957). En los tres casos interpreta a un pícaro acostumbrado a fingir para robar a los ilusos.

blanco, después de haber asistido al nacimiento del espectáculo profano (EL CINE), Wanda se dirige, acompañada de su marido, hacia el mayor espectáculo del catolicismo: las audiencias vaticanas (Quintana, 1997: 188-189).



Los *bidonistas* Richard Basehart y Broderick Crawford tras su golpe más cruel.

De ahí al desfile de modelos de *Roma* (1972) tan sólo hay un paso. El propio engaño mistificador de los timadores de *Il bidone* es la más poderosa generación de ilusiones sobre la realidad, y una potentísima arma de crítica social. Así lo explica Gubern: «Si en *Lo sceicco bianco* Fellini había desvelado las interioridades de la puesta en escena de las fotonovelas populares, esta vez desveló desde el principio la puesta en escena del disfraz y de la simulación de unos timadores de gentes

humildes, a quienes embaucan haciéndose pasar por eclesiásticos vaticanos» (1994: 14). La historia termina como cuento moral, Augusto queda solo e inmóvil en un paisaje árido, como Zampanò, condenado por su incapacidad de empatizar con el dolor ajeno: los insensibles serán bidonistas. Vemos la incuestionable preocupación social en la figura de estos marginados del milagro económico que, a través de la picaresca, tratan de sobrevivir, y sus aventuras nos provocan una risa que se nos congelan en la boca. Estamos muy cerca de las preocupaciones de Azcona y Berlanga¹⁰¹, tan o más cerca que de los habituales pendencieros de Mario Monicelli.

En *Le notti di Cabiria* (1957), el protagonista es de nuevo el engaño, aunque esta vez, insuflado a un alma pura que finalmente acaba por perder la inocencia. El personaje de Giulietta Masina se había estrenado consolando al atribulado esposo provinciano de *Lo sceicco bianco*. Ahora, Cabiria protagonizaba su propia historia, un personaje que, según Calvino, «establece una continuidad entre el Fellini-dibujante y el Fellini-cineasta. [...] En *Le notti di Cabiria*, la ingenua y sentimental protagonista era, al igual que Gelsomina, una chapliniana mujer-víctima, aunque esta vez con una conclusión abierta a la esperanza» (Gubern, 1994: 15). La ingenuidad de Cabiria daba pie a un renovado discurso en torno al disfraz, esta vez basado en las falsas promesas y las aspiraciones hacia el amor espiritual¹⁰². «La reflexión sobre la realidad vista como un espectacular

¹⁰¹ «A mí me gustaría dejar sentado que en todo este mundo de los pícaros existe una pobreza simpática sin rencores ni interés en asociarse para hacer la puñeta a nadie. A todos les une una maravillosa cualidad; no tener ambición. Y un realismo mágico les sustenta. [...] Pienso en un acontecimiento que pudiera dar humor y ese punto de farsa que a mí me gusta; [...] ha y también la posibilidad de tocar un poco la sátira política». Carta de Berlanga a Flaiano, 12/12/1957, (Flaiano, 1995: 153-157).

¹⁰² Podría escribirse toda una teoría en torno a las gafas de sol como muestra de la falsedad de sus portadores en el cine de Fellini, como dice Gubern, a modo de «máscara psíquica» (Gubern, 1994: 15), comenzando por Oscar D'Onofrio en *Le notti di Cabiria* y consolidándose en *La dolce vita*, *Otto e mezzo* y *Giulietta degli Spiriti*.

juego de máscaras continuará ocupando el epicentro expresivo del pensamiento de Fellini» (Quintana, 1997: 210). El riminés construye su mundo propio contraponiendo un misticismo existencial con un hedonismo carnavalesco, encarnando así a un Rabelais del siglo XX. Algo similar dijo Carlos Colón:

Fellini è barocco sopra ogni cosa, ed ha uno stile a volte quasi surreale. Quello che più gli piaceva poi della cultura spagnola era la pittura [...]. L'unica cosa che Fellini mi domandò riguardo al cinema spagnolo fu qualcosa di Berlanga, [...]. Fellini ha molti contatti con un genere in Spagna che è lo *zainete*, lo *zainete costumbrista*, per questo il Fellini che ha avuto qui più successo è quello di *Cabiria*, della *Strada*, quello di *Amarcord*. Dove c'era il costumbrista, perché qui siamo molto vicini a questa sensibilità di tipo, di caratteri, di persone prese dalla strada, di caricature. [...] Influsso negli anni '50. Soprattutto nei '50, Bardem, Berlanga con *Placido*. *Placido* l'avrebbe potuto benissimo filmare il primo Fellini (Miccolis, 2013: 231-232).

El director más barroco, más hispánico y más cercano al grotesco español. Federico Fellini fabrica en su primer tiempo una colección de sainetes a la española que bien podría haber firmado su buen amigo Luis García Berlanga.

En definitiva, podemos afirmar que durante los años cincuenta se consolida una estructura cómica que coquetea con la tragedia, incapaz de hacer brecha entre la farsa y la *commedia dell'arte*. Lo que domina es el neorrealismo rosa, versiones más convencionales en factura y tono de esa «comedia que duele un poquito», firmadas por directores como Comencini, Mattoli o Risi. Sólo Monicelli da el mismo paso hacia la sátira esperpéntica que observábamos en Fellini:

Mario Monicelli perpetuó una pequeña revolución dentro de los esquemas de la comedia italiana del período al transformar la comedia de situación, de naturaleza *bozzettistica* (sic.), en [...] una pintura negra de una sociedad dominada por la amargura. [...] Muy pocas intentaron desenmascarar el sueño económico y presentar sus contradicciones; sólo *Rufufú* quebrantó los presupuestos habituales de la comedia y buscó una implicación satírica [...]. La película provocó un cambio en la óptica con que el cine construía una realidad referencial. Las comedias empezaron a plantear la sustitución de un orden de la representación homogéneo al presunto orden de las cosas por la transfiguración grotesca de dicho orden a partir de la ironía desmitificadora. *Rufufú* dio carta blanca a la comedia para que pudiera introducirse en una serie de espacios y argumentos que hasta aquel momento habían sido patrimonio exclusivo del neorrealismo y de sus derivaciones (Quintana, 1997: 167-168).

Mario Monicelli encarna la flagrante injusticia por la que se han separado las obras eminentemente cómicas de los supuestos *capolavoro* neorrealistas. Al igual que otros autores de su perfil, Monicelli se ha quejado de la subestimación estética y crítica de las comedias, siempre miradas como un escapismo. Su enorme popularidad entre el público impidió en parte que entrase en los anales del cine con la misma gloria que otros coetáneos, pero su trabajo nos parece clave en el desarrollo del grotesco cinematográfico. Es más, de la historia de Italia. Decía el propio Rafael Azcona que «si un antropólogo quisiera conocer la historia moderna de Italia le bastaría con ver las

películas de Alberto Sordi. Pero si ese mismo antropólogo quisiera saber cómo ha evolucionado la familia italiana desde la Posguerra hasta el final del siglo XX, quizá debería asomarse al cine de Mario Monicelli» (Casas, 2008: 53).

Monicelli, práctico y ajeno al sentimentalismo, igual que Azcona, quería escribir libros serios pero se conformó con el cine. Su pasión por la risa que se nos hiela en la boca, según él mismo reconoce, no es nada nuevo: «No hemos inventado nada, la comedia italiana viene de la *commedia dell'arte*, con Arlequín, Polichinela, todos esos muertos de hambre cuyos padecimientos nos causan gracia y dolor». Si hay algo de específico en el humor italiano, esta peculiaridad se debe a la posguerra, que a su juicio llevó a realizadores como él a buscar, como diría Gonçalves, «la comicidad en la melancolía» (Casas, 2008: 36).

Para explicar la procedencia de toda esta amalgama de tradiciones nos tenemos que retrotraer a fines de los años treinta, justo cuando Monicelli conoce a su gran amigo, el guionista de sketches Stefano Vanzina, más conocido como Steno. Ambos acudían a una *trattoria* de vía della Concordia y allí coincidían con toda una generación de jóvenes que pronto se convertirán en la plana mayor del mejor cine de los cuarenta (los emergentes guionistas Suso Cecchi D'Amico, Age o Scarpelli, y también el propio Lattuada y Pietro Germi). Sus tertulias se hicieron míticas, como las del Café Gijón y el Café Comercial madrileño, de los que también hablaremos (la cultura del café era una de las grandes herencias de la bohemia en la Europa de medio siglo). La tertulia de la Trattoria della Concordia generó el caldo de cultivo de un naciente cine que fusionaba lo cómico con lo neorrealista, aportando un renovado sentir estético y una mayor carga de crítica social que será el mismo objeto de la risa. Así lo describía Diego Galán:

Los jóvenes que se reunían con Monicelli querían, al igual que los maestros del neorrealismo, hablar de la realidad volviéndola del revés, transformando el horror en risas, aunque a veces fueran amargas. Monicelli admiraba el cine mudo norteamericano [...], las ganas de aquellos cómicos de reírse de la autoridad y de los tabúes. Eran «la voz de los perdedores que se eleva contra las normas sociales», dice. Y entendiendo que «la miseria ha constituido siempre una inagotable fuente de comicidad», Monicelli situó a sus pobres personajes «en situaciones más fuertes que ellos mismos», viéndolos sin sentimentalismos ni mojigaterías, con crudeza... y queriéndolos al mismo tiempo. El italiano medio contra los gigantes. Lo cierto es que, película tras película, Monicelli y aquel grupo iniciático fueron cortando el traje a los italianos y sus circunstancias, haciéndoles reír al tiempo que les enfrentaban a un espejo deformante. (Galán, 2008: 12-13).

La sintonía entre Steno y Monicelli pronto les hará figuras insustituibles del cine cómico de la década de los cuarenta. Entran en la célebre productora *Lux*, «una compañía donde se están filmando a ritmo maquinista películas en las que se mezclan sin ningún tipo de complejos los directores del neorrealismo y las figuras clave del cine popular» (Casas, 2008: 78), y tienen a los dos futuros magnates del cine italiano, Carlo Ponti y Dino De Laurentiis, como sus principales

valedores. Su cine camina entre el ritmo del *slapstick* y la caricatura de la *commedia dell'arte*, tejiendo al unísono lo visual del cine mudo y lo grotesco del teatro popular.

Su trabajo se centra en mantener un ritmo siempre frenético que toma como puntos de partida las cintas de los hermanos Marx, la admirada *slapstick comedy*, el repertorio clásico del *avanspettacolo* teatral, los personajes y ambientes de la *commedia dell'arte*, la novela picaresca. Todos elementos propios de la ruptura establecida por el cine italiano de posguerra que van a llevarse al extremo cuando la carrera de Steno y Monicelli se cruce con la del cómico napolitano Totò (Casas, 2008: 82).

Ya en los albores de los cincuenta, se estrena un precedente fundamental de la que será su mirada grotesca: *Totò cerca casa* (1949). El argumento de la obra tratará con afilada crítica el problema de la vivienda, aunque desde la ternura de la fábula cómica (muy al estilo de Chaplin), pues Totò es otro caso de «sin techo», un maleante que poco tiene de indigno, y que trata de buscarse la vida a la manera de un pícaro para solucionar la situación de su familia. El tema de la vivienda, como problema fundamental del desarraigo será capital una vez se comience a girar con mayor dureza la rueda de la distorsión grotesca, al estilo de *Vita da cani* (1951), *El inquilino* (1957), *I soliti ignoti* (1958) o *El pisito* (1958). Veremos cómo nuestros personajes fundamentales serán pícaros o faranduleros, personajes fronterizos, típicamente homeless, y han perdido la orientación nuclear de la plaza del pueblo. *Totò cerca casa* se convierte en un importante punto de partida para el más allá del neorrealismo y sus despuntes grotescos de los que venimos hablando.

La película termina resultando capital por suponer la primera piedra miliar de un nuevo género, la *commedia all'italiana*, a la que la historiografía oficial sólo da pistoletazo de salida nueve años más tarde con el estallido de *I soliti ignoti* (Rufufú, 1958). Todos sus componentes se encuentran ya en *Totò cerca casa* [...]. Supone el punto de arranque del prisma desde el que van a afrontar Steno y Monicelli sus nuevas películas. [...] Añade a la comedia elementos dramáticos sin dejar nunca que sean éstos los preponderantes: el paro, la falta de vivienda, la delincuencia o la miseria pero la manera de tratarla es siempre ligera y filtrada por la comicidad unos actores provenientes del *avanspettacolo* [...]. Si hasta entonces Totò ha sido explotado en el cine por su carga surreal y su condición de máscara grotesca, Steno y Monicelli lo transforman en «una figura más humana y neorrealista»¹⁰³. Su personaje es ya un auténtico manual de la *commedia all'italiana*: cobarde, oportunista, atemorizado ante la idea de implicarse en cualquier compromiso social o político, eternamente preocupado por la subsistencia. Mérito de Steno y Monicelli es conseguir amoldar por primera vez la exuberante carga cómica de Totò a las necesidades propias del lenguaje cinematográfico (Cabrerizo, 2008: 83-84).

Totò representa como nadie la máscara del hombre medio, desarraigado, mediocre, limitado y esclavo de su sociedad. Un títere de su destino que poco tiene del héroe social y comprometido del neorrealismo ortodoxo, y mucho de las caricaturas grotescas que hacían furor en la revista

¹⁰³ Ventavoli, Bruno. *Al diavolo la celebrità*.

*Marc'Aurelio*¹⁰⁴. La nueva comedia a la italiana, como sus jóvenes creadores, pasa a ser heredera natural de un neorrealismo que, por paradójico que parezca, a la gente corriente le resultaba enormemente ajeno. Así lo pensaba el mismo Monicelli, según él: «el neorrealismo con su filón comprometido contenía una seriedad que no era propia del pueblo italiano. Era un cosa fingida, que nacía de los restos de la revista «Cinema». Pero Italia no era así. No eran así los campesinos y los obreros que colocaban en pantalla. Nadie se reconocía, menos un minúsculo puñado de cinéfilos» (Codelli, 1986: 29).

Los años cincuenta de Mario Monicelli, tras *Totò cerca casa* son todo un desfile de comedia grotesca, que va de menos a más, como toda la década, del humor populachero del sainete/avanspettacolo a la dolorida comedia esperpéntica de sus más conocidas obras. Un tono emparentado indudablemente con una tradición cómica de tintes grotescos, heredera al mismo tiempo de la picaresca y las variedades:

Habría que remontarse a las novelas picarescas del Siglo de Oro, a la *commedia dell'arte* del XVI, al cine cómico norteamericano de la época muda, al teatro de variedades, para encontrar las claves de ese humor corrosivo y a la vez cariñoso que caracterizó a la comedia a la italiana, y bucear en ellos para encontrar engaños similares, oportunismos y tropelías con que los personajes de estas películas tratan de sobrevivir. De forma más o menos intencionada, unos incipientes cineastas italianos se pusieron a ver el drama a través del humor, y viceversa, percatándose de que basta con introducir un pequeño detalle inesperado en el centro de una tragedia para que estalle la risa, o en el otro lado de la moneda, para que una pequeña lágrima empañe la alegría (Galán, 2008: 11).

El recorrido comienza con la ya mencionada *Vita da cani* (1950), una obra fundacional vertebrada por la veta amarga del humor, a medio camino entre lo neorrealista y lo grotesco. Se trata de un tono, no de un género, como bien recuerda el propio Monicelli:

Esa era la cualidad de la comedia a la italiana, su tonalidad. La comicidad debía partir de un argumento serio, no de un divertimento. La comedia debía contener elementos amargos, cuando no dramáticos, trágicos, ya que en muchas de estas películas los personajes se enfrentan con la muerte [...]. En el mundo del espectáculo siempre ha habido los que tienen éxito y los que no lo tienen, el mundo del espectáculo es tragicómico (Casas, 2008: 176).

Vita da cani trata y nace a partir del mundo del teatro popular, del que en seguida brotan los tintes críticos y las miserias de la vida de posguerra. «Monicelli y Steno no se contentan, sin embargo, con un homenaje más o menos melancólico a las gentes del espectáculo [...] sino que, de manera soterrada, denuncian también las desigualdades económicas de la Italia del momento» (Casas, 2008: 176). La cinta se realiza gracias a la presencia magnánima de Aldo

¹⁰⁴ «Un cine, en fin, que se beneficia de fenómenos como la comicidad escrita y que se nutre hábilmente de profesionales forjados en ella: baste sólo con mencionar la paradigmática relación de la industria con la germinal revista satírica «*Marc'Aurelio*»» (Torreiro, 2008: 97).

Fabrizi, actor experimentado en el teatro, que hizo célebre el Teatro Arlecchino de Roma¹⁰⁵ y que adquiere fama en los años previos a la guerra con comedias como *Avanti c'è posto* o *Campo de' fiori*. Ahora bien, es tras la fama de su personaje del sacerdote en *Roma, città aperta* (1945) cuando se convierte en una figura indispensable también en el cine. Fabrizi acaba por protagonizar la obra, pero sus múltiples anécdotas entre cajas son reconocidas haciéndolo figurar como coguionista:

Steno y Monicelli han acudido casi a diario a su teatro de variedades romano, el Arlecchino, para captar esa idea de humor basado en la actualidad reciente que Fabrizi trabaja con soltura. Le reservan el papel principal, pero su colaboración termina yendo mucho más allá. Construyen su cinta más solvente hasta el momento y se hacen con el favor del público frente a una cinta muy similar con la que coincide en las salas y que la crítica alaba unánimemente, *Luci del varietà* (1950), de Lattuada y Fellini (Casas, 2008: 87).

Como ya se ha dicho, Steno y Monicelli coinciden en cartelera con el film de Fellini *Luci del varietà*, exordio paralelo que abre toda una etapa de recuperación de espectáculos populares. Con la siguiente película, *Guardie e ladri* (1951), el tándem Steno y Monicelli relatan la hermosa y paradójica amistad entre un policía (de nuevo Fabrizi) y un ladrón de poca monta (el omnipresente Totò), siendo ambos unos pobres diablos, ahogados por la misma miseria, a pesar de estar cada uno a un lado de la ley. La picaresca, su gran fuente de inspiración, se va oscureciendo por el peso de la pobreza, la corrupción y la injusticia que aún siguen vivos en los años cincuenta. Monicelli comienza a acusar al famoso milagro italiano de que ha dejado de lado a toda una porción de la sociedad italiana.



Fabrizi y Totò, guardia y ladrón para Monicelli.

Comienza ahí un trío profesional (Steno, Monicelli y Totò) que se prolongará largo tiempo:

En este sentido, el encuentro con Totò, con quien habrán de colaborar hasta en seis ocasiones entre ese año y 1960, se antoja algo perfectamente natural. [...] Monicelli y Steno deciden jugar una baza más sutil, pero también más en consonancia con los tiempos que corren: introducir elementos tomados de la realidad, aunque poco tengan que ver con la comicidad para hacer que el caricato se mueva entre ellos (Torreiro, 2008: 98).

El juego entre solidaridad y picaresca a partir del sainete crítico empieza a tomar forma. La película fue un éxito de público y por primera vez, de crítica y resulta, sin ninguna duda, el más

¹⁰⁵ Teatro gestionado por Ennio Flaiano, figura indispensable de la intelectualidad romana de medio siglo, que escribe con Fellini, Ferreri, Antonioni y Berlanga en el cine, y que estrena su conocido *Teatro spiegato ai poveri* en el mismo Arlecchino, como recuerda Carlo di Stefano, que en la actualidad se llama precisamente Teatro Flaiano (en Taviani, 1995: 186-187). Para mayor profundización, véase Bertelli y De Santi (1987: 109).

sólido escalón en el ascenso hacia la *commedia all'italiana*. Totò abandona la teatralidad y se encamina hacia una rehumanización de su personaje, que culmina en la magnífica *Totò e i Re di Roma* (1951), rodada el mismo año:

Ese Totò que para Ennio Flaiano representaba «al escolar castigado que haciendo gestos a espaldas del maestro tirano daba una esperanza de alegría a los escolares humillados y aburridos»¹⁰⁶, se hizo con Monicelli y Steno la voz y la figura de una humanidad sometida pero nunca derrotada, doliente pero siempre abierta a una sonrisa aunque a veces ésta se convierta en un rictus amargo, como sucede en el extraordinario *Totò e i re di Roma* (Casas, 2008: 193).

En esta fábula grotesca sobre el funcionariado y la incapacidad de prosperar del hombre medio, el Ministerio de Justicia (el lugar de trabajo) es de modo paradójico el espacio de la inactividad, mientras que la casa es el espacio de la actividad (a través de las labores pícaras de subsistencia de la familia). La plaza de pueblo recupera su cariz laboral en el corazón de la sociedad contemporánea, demostrando cómo ésta deja desamparados a muchos pobres títeres como el personaje de Totò, que se enfrenta al todopoderoso y también grotesco *Albertone Sordi*¹⁰⁷. «Comienza como una farsa con reminiscencias de *music hall* [...], se desliza hacia lo grotesco a raíz de la llegada del funcionario a su piso y la presentación de su familia a la hora de comer, a continuación da entrada al patetismo y, a medida que el film avanza hacia su último tramo, la farsa adquiere ya visos surreales» (Casas, 2008: 190). Una película donde conviven íntimamente la risa y las dificultades cotidianas de la gente corriente, que tratan de *apañárselas* para sobrevivir lo mejor posible. El final apuntaba hacia una mayor dosis de esperpento, pues el protagonista finalmente recurría al suicidio, pero fue impedido por la censura, la cual acabó recomendando un final si cabe más heterodoxo: «Andreotti obliga a cancelar el suicido final y dejarlo en una especie de coda onírica en la que Totò ni tan siquiera puede alcanzar el cielo cristiano sino un más irreverente Olimpo que parece incomodar menos a la omnipresente curia vaticana» (Casas, 2008: 88). Algo parecido le ocurrirá a otro clásico del grotesco, *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957), cuyo final recomendado acabó siendo mucho más impío que el original.

A pesar de no existir ningún problema personal entre ellos, Steno y Monicelli se separan por desvaríos de tipo estético¹⁰⁸: el primero se va hacia la recopilación de sketches junto a Totò, mientras que Monicelli se encamina hacia un cine más de autor, cuyo primer resultado es *Totò e Carolina* (1955), una obra enormemente mutilada por la censura. «Monicelli deja ya abierto un

¹⁰⁶ En *Nuove lettere d'amore al cinema*.

¹⁰⁷ *Albertone* es como Fellini llamaba a Sordi por su monumentalidad grotesca, muy muy distinto del apodo del pobre *Marcellino Mastroianni* (De Benedictis, 2007:17). Fellini también calificó a Sordi como un *grottesco bambino* (Fellini, 1993: 146).

¹⁰⁸ *Totò e le donne* (1952) y *Le infedeli* (1953) son sus últimos proyectos, que culminan juntos por razones de contrato

camino que, sin perder nunca de vista este componente *popular*, busca una comedia que intenta avanzar por otras vías, más arriesgadas y complejas. Y que no tardarán en llevarle a la expresión más pura de la *commedia all'italiana*» (Casas, 2008: 93).

Le sigue *Un eroe dei nostri tempi* (1955), donde se reencuentra con el popularísimo Alberto Sordi, bajo cuya capa de populismo, dice Casas (2008: 198), late la afilada radiografía de una Italia a golpe de cambio, sin que el cambio acabe por llegar a todos. Mantiene la tonalidad ácida en varios títulos más hasta llegar a la célebre *I soliti ignoti* (1958), fábula de perfecto ritmo, tono y factura sobre *el arte d'arrangiarsi*. Personaje colectivo, distanciamiento y caricatura en favor de un gran carnaval sobre pícaros, mentiras y supervivencia. El grotesco en estado puro.

I soliti ignoti, conocida en España como *Rufufú* narra las andanzas de cuatro miserables que intentan sobrevivir en la Roma postbélica con engaños y estafas (muy cerca de Berlanga y también paralelo a lo que pretendía Fellini con *Il bidone*), cuatro bribones sin raíces (pícaros, personajes farsescos), personajes olvidados por el sistema, los *ignorados habituales* que, a su modo, tratan de disfrazarse de profesionales de la estafa. La trama desarrolla la planificación de un robo que, por supuesto, está condenado a salir mal, pero soterrado bajo este enredo, Monicelli aprovecha para presentar la precariedad vital de unos seres desamparados. Casas lo define como «una poética del desaguado» (Casas, 2008: 201-202). Una comedia muy al modo azconiano, que se ríe de lo que no tiene gracia aparente, donde se resquebraja el sueño económico del boom hablando de aquellos que quedaban al margen. Recuerda Diego Galán que España entendió mejor que ningún otro lugar esas pequeñas miserias tragicómicas y picarescas por su cercanía estética y socioeconómica con la vecina Italia (Galán, 2008: 15).

El desenlace trágico de los *soliti ignoti* es tan cómico como inevitable, un género que, como recuerda Jean A. Gili, «no duda en convertir los temas dramáticos en temas cómicos y en mezclar la locura más desenfrenada con la más negra desesperación, decidiendo poner en escena los problemas de la Italia contemporánea» (Gili, 1983: 112). Así, con golpe maestro, Monicelli abandona la comedia costumbrista en favor de la comedia picaresca, pasando, una vez más, del sainete al esperpento:

Rufufú modificó las bases de la comedia italiana, el género que más beneficios comerciales proporcionó al mercado autóctono durante los años cincuenta. A partir del humor negro, Mario Monicelli indaga en las entrañas de la pujante sociedad del milagro económico desvelando sus numerosas contradicciones. [...] Los antihéroes de *Rufufú* rechazan de forma explícita el proceso de construcción de la identidad social mediante los falsos espejismos del neocapitalismo y denuncian cómo en la Italia del milagro económico las diferencias sociales continúan aislando a los seres más pobres, condenándolos a un combate constante y solitario por la vida (Quintana, 1997: 165- 166).

El omnipresente Totò reaparece junto a los *soliti ignoti* como Dante, el ladrón experimentado que enseñará al resto de pícaros las lecciones básicas para dar el golpe en el que se basa la trama. Monicelli presenta a Totò como el padre de todos los cómicos que protagonizan la



I soliti ignoti o la risa de la desolación.

farsa. Ante sus lecciones, nos encontramos con algunos de los más afamados actores italianos, entre ellos Vittorio Gassman y Marcello Mastroianni, quienes a su manera recogerán el testigo cómico de Totò y la generación farsesca. «La aparición de Totò posee un notable valor simbólico: el viejo maestro de la comedia transmite su saber a los jóvenes aprendices que pretenden revolucionar el género» (Quintana, 1997: 166).

Y es que en la piel del pícaro hay mucho de máscara, pues son los reyes del engaño y la representación. Monicelli no anda lejos de las grotescas preocupaciones de Fellini, ni de las que está escribiendo Azcona justo entonces para Ferreri y Berlanga: ambos disfrutaban riéndose a gritos a través de fábulas sobre el engaño y los engañados, sobre lo que esconde y revela la máscara del pícaro, y la tradición de Arlequín.

¿Existe, en esta exaltación constante de los juegos de la simulación teatral, algún territorio para la verdad? Cómicos de la legua trasladados a la Roma incierta de los años cincuenta, [...] retazos de la centenaria tradición del arlequín hambriento que se come a sí mismo, ese arquetipo de la desesperación pasado por el genio del humor que el Chaplin que se zampa su zapato recuperará en *The gold rush* (1925). *I soliti ignoti* puede ser entendida como un gran homenaje a las pícaras burlas de cualquier comediante, pero supone, también, un viaje a la autenticidad desnuda (Casas, 2008: 206-207).

Pues, como en todo grotesco, antes que el engaño y el enmascaramiento, impera la subsistencia. Así, el robo fracasa, y los habituales desarrapados se contentan con un plato de legumbres encontrado en la cocina del objetivo. El entierro de la sardina de estos pícaros disfrazados de ladrones termina por las necesidades del estómago y la afición a la olla.

Ante el fracaso del robo, los ladrones se acaban conformando con los restos de comida que han quedado en la nevera, y con la degustación de un modesto pero muy apetecible potaje en torno de la mesa. La noticia del diario que cierra la película («unos ladrones asaltan una casa para comer pasta y legumbres») encierra las certezas únicas de esta película sobre simuladores. *I soliti ignoti* es también, y sobre todo, una comedia sobre el hambre. La verdad,

para Monicelli, no ha dejado nunca de atender los requerimientos naturales del estómago (Casas, 2008: 207).

Con *I soliti ignoti* llegamos de nuevo a 1958, y se avecina un nuevo cambio que reestructura el panorama cinematográfico. Frente a las novedades de Monicelli, Fellini y Antonioni, nos encontramos *Il generale della Rovere* (1958), cinta que dirige Rossellini casi por encargo de los productores¹⁰⁹. El director romano se sabe su propia fórmula y la efectúa sin pestañear, aunque esté deseando cambiar de tercio¹¹⁰. También nos encontramos con *La ciociara* de Vittorio De Sica, obra a mayor gloria de la Loren que poco o nada aporta al cine de quien una vez dirigió *Umberto D.* Parece que los resultados de dos de los grandes padres del neorrealismo se han anquilosado en un incómodo manierismo que sólo vendrá a salvar la ruptura de *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), que ya camina hacia algo nuevo. Algo nuevo que tal vez inaugure un joven poeta como Pier Paolo Pasolini: *Accatone* (1961) está ya en marcha.

Sin embargo, tanto *Il generale della Rovere* como *La ciociara* son premiadas. Esta última con un Oscar de Hollywood a la interpretación de la musa napolitana; y la obra de Rossellini, compartiendo premio en el Festival de Venecia de 1959 con la que es tal vez la obra maestra del cine italiano del final de la década: *La grande guerra* de Mario Monicelli, cuyo humor «molesto» (colocando en primera plana la picaresca propia de la comedia italiana dentro de un contexto tan duro como el de la Primera Guerra Mundial) impide que sea merecidamente galardonada en solitario, pese a ser una obra claramente superior.

La gran guerra, de Mario Monicelli, describe las aventuras de dos pícaros —Alberto Sordi y Vittorio Gassman— que intentan sobrevivir a toda costa en medio del confusionismo de la Primera Guerra Mundial. Los pícaros no aceptan por principio ninguna ley social y son capaces de reírse de las ceremonias que muestran la superficie de la propia sociedad. Tal y como demostró el filósofo Henri Bergson, los actos sociales, las formas y las fórmulas, cuando son aisladas del contexto se transforman en algo cómico que pone en cuestión «la mecanización artificial de la sociedad». En medio del conflicto bélico, los dos pícaros son capaces de aislar las fórmulas para poner en cuestión la escasa consistencia de los valores que sustentan la disciplina militar (Quintana, 1997: 222).

Así, esta vez estamos ante dos pícaros. Está Oreste, el romano (Alberto Sordi), cuyo *arte d'arrangiarsi* lo lleva la cobardía más explícita en una guerra que siente tan ajena. Por otro lado

¹⁰⁹ Una película que, a pesar de su factura convencional, no hay que pasar por alto en términos argumentales (detrás del guión, por cierto, estaba Sergio Amidei, Indro Montanelli, Diego Fabbri y Rossellini mismo), pues se avecina a las fronteras del grotesco a través de la risa esperpéntica. Emmanuele Bardone, un pícaro colaboracionista con el Fascismo interpretado por el recurrente Vittorio de Sica, se ve obligado a entrar en prisión fingiendo ser el fallecido héroe de la resistencia, el General della Rovere, para desenmascarar a otros líderes antifascistas. Lo sorprendente es que dentro de la misma, y debido al heroísmo del resto de los confinados, el espíritu del General va encarnándose en el cobarde Emmanuele, y el personaje va superando a la persona, hasta incluso morir por la causa. Precisamente debido a su acartonamiento técnico y su tendencia a la épica, no logra cristalizar todas sus intenciones de grotesco enmascarado.

¹¹⁰ Su divorcio de la Bergman y el agotamiento del modelo ortodoxo de neorrealismo le llevaron, uno año después, a viajar a India y reencontrarse con su obra, realizando el estupendo documental *India: Matri Bhumi* (1959).

tenemos a Giovanni, el milanés (Vittorio Gassman), que se pone la máscara de serio pero es igualmente cobarde, pícaro, humano. La película, narrada en tono antitrágico a pesar su seriedad (creemos que si fuera española no habría duda en considerarla esperpéntica) narra el desconcierto, la decadencia, la agonía y el caos en una guerra, pero desde un premeditado antisentimentalismo muy propio de Monicelli (y también de su amigo Azcona)¹¹¹. Apreciamos un marco de pequeños detalles anecdóticos, con múltiples y brillantes personajes secundarios, que en su conjunto generan una sensación de hormiguero humano, una apoteosis del grotesco.

La escena final muestra el nulo valor de la vida durante un conflicto bélico, y su irremediable desenlace, más que trágico, resulta absurdo. «La intensidad dramática se sitúa en segundo término, en la parte baja del encuadre, y no sólo se sugiere de ese modo que el espía antes fusilado podría no serlo (como no lo son Giovanni y Oreste, dos desgraciados que mantienen una conducta heroica a su pesar), sino que la brutalidad de la guerra afecta por igual a los dos bandos en litigio» (Casas, 2008: 224). Como el esperpento, la de Monicelli es «una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos» (Valle-Inclán, 2006b: 124)¹¹².

Así, mientras el modelo neorrealista se institucionaliza, la comedia fabrica sus más gloriosos hallazgos (aunque sólo el tiempo los reivindique). La brecha entre un neorrealismo ya muy agotado y una comedia cuya altura es negada por la crítica, es completa. Y es que, como afirma Micciché, «ya hemos insinuado muchas veces una distinción entre artistas y críticos neorrealistas. A nuestro parecer, es fundamental para comprender la gran disparidad que se crea en distintos campos de la producción intelectual» (Micciché, 1990: 49). De ahí que los creadores de comedia se vayan alejando progresivamente del favor de la crítica, más que por los productos aportados, por la empatía que provocaban en el público, que generaba éxito de público, y por ende, un ingreso por todo lo alto en esa emergente y pronto competitiva producción industrial cinematográfica. Para la crítica más inmovilista, el mero hecho tener éxito de taquilla era ya signo sospechoso de falta de compromiso para con el neorrealismo ideológico, lo cual, de nuevo, parece contraproducente con el objetivo crítico del mensaje neorrealista.

Pero el cine cómico, en general, decidió desprenderse de tan intelectuales batallas ideológicas y gozar del apoyo que le brindaba el público. La comedia evolucionó, y, con ello, avanzó también la distorsión del grotesco. Las comedias del final de la década comienzan a afinar

¹¹¹ Quintana también recuerda que Comencini, el director de la muy jocosa *Pane, amore e fantasia*, firmará una secuela de *La grande guerra* llamada *Todos a casa*: «una comedia lúcida y amarga sobre los falsos mitos creados durante los años de la guerra, en la que se pone de manifiesto que, cuando la comedia se transforma en historia, acaba adoptando la máscara de la tragedia» (Quintana, 1997: 223).

¹¹² Reflexión de Don Estrafalario en el prólogo a «Los cuernos de don Friolera», pieza central de *Martes de Carnaval* y puesta de largo de la poética del esperpento valleinclaniano. Volveremos a ella.

las sombras del esperpento. No podemos olvidar que en el año 1958 un italiano como Marco Ferreri estrena una historia de un español como Azcona, poniendo la guinda al pastel de la distorsión cómico-grotesca. Pero no es un caso aislado, ni siquiera un caso hispano (si acaso, alguien olvida, como ocurre frecuentemente, que Ferreri es milanés); los creadores de la Italia de los últimos cincuenta ironizaron sobre temas en los que jamás se habían atrevido a entrar: sobre las consecuencias morales y humanas de la guerra, sobre el tabú de la mafia¹¹³, o incluso sobre el divorcio asesino. Es difícil negar que su afilada mirada grotesca no tuviese la misma implicación ética que tenía la de los trágicos neorrealistas, y sus lúcidas reflexiones sobre su pasado y su presente parecían estar mucho más vivas.

Es en este caldo de cultivo en el que nos topamos con ese magnífico esperpento que es *Divorzio all'italiana*, de un Pietro Germi tan impropio de la comedia como de los temas confortables. «Pietro Germi [...] decidió mutar su discurso realista [...] para utilizar la comedia negra y atacar también en *Divorzio all'italiana* (1960) los valores ancestrales del honor y la virilidad. [...] Fernando empuja a su mujer hacia la infidelidad, la asesina para proteger su honor, recibe la aprobación de sus compañeros y finalmente puede casarse con su prima» (Quintana, 1997: 226-227). Este gran cuadro de tragicomedia grotesca, plagado de zooms y picados, como veremos, viaja entre los cuernos de la farsa y las negruras de las tradiciones sicilianas, su irreverente risa también se nos hiela en la boca.



El Marcello Mastroianni más esperpéntico en *Divorzio all'italiana*

¹¹³ En *I Magliari* (1959), Francesco Rosi se acercaba al tema tabú por excelencia en Italia con Alberto Sordi al frente fusionando la denuncia social y la picaresca. Tiene su vertiente cómica con el mismo Sordi en *Mafioso* (1962), película algo fallida dirigida por Alberto Lattuada y escrita por Azcona, que por esos años colaboraba codo a codo con el cine italiano.

e) ¡Esa España feliz!

Seguidamente, nos plantamos en España y recuperamos el tejido que compone aquello que nace más allá del neorrealismo ortodoxo. Los años cincuenta generan un tejido paralelo al italiano en intensidad y crispación que se desmarca del pretendido realismo puro precisamente gracias a la comedia. El tejido de este nuevo cine encuentra sus raíces en referentes populares, y camina hacia una nueva (vieja) estética que estiliza lo real, tal y como reivindicaba Pedro Salinas¹¹⁴ años atrás:

Salinas [...] hundía sus raíces en los carteles de ciego, los romanzones de feria y el tablado de títeres, mostraba cómo una cierta estilización —entendida como «el desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo» mediante la imposición a las apariencias de un «patrón estético, moral o intelectual»— constituía el núcleo medular de algunas de nuestras más trascendentales manifestaciones artísticas [...] «El gran arte español pasa por el cadáver del realismo» hacia el fondo de las cosas (Castro de Paz, 2010: 168).

Como ocurre en el caso italiano, que será un referente esencial, la comedia hará un viraje entre la primera y la segunda mitad de la década, desde la ternura del neorrealismo rosa y la tragedia grotesca, hasta el esperpento espeso y doloroso de los últimos años de la década y primeros de la siguiente.

El mejor cine de los cincuenta adapta el realismo social del modelo italiano al contacto español, mediante «su inserción en una tradición realista nacional que era capaz de remontarse a la novela picaresca, las artes plásticas del Siglo de Oro, la potencia expresiva goyesca, la novela realista del XIX y los elementos veristas latentes en el sainete o incluso en el esperpento» (Borau, 1998: 736).

Decía Santos Zunzunegui que de las cuatro vetas que veía en el cine español (lo popular, lo vanguardista, lo mítico y lo esperpéntico), es esta cuarta y última la que más tarda en aparecer.

De esta veta deriva otra. Veta que trae consigo una pregunta a la que no sé responder: ¿por qué tarda tanto en aparecer en el «cine español»? [...] Me refiero, claro está, al esperpento. Una denominación que remite directamente a la literatura de Valle-Inclán, una obra radicalmente pionera, diferente, pero que tenía también que ver con múltiples aspectos del pasado cultural español. [...] El cine español habrá de esperar casi sesenta años para que aparezca por primera vez con toda su magnitud esta dimensión (Zunzunegui, 2005a: 18).

Lo esperpéntico en el cine se retrasa, siempre según Zunzunegui, hasta el encuentro de «un italiano que vende neveras y electrodomésticos por la Península, [...] y un escritor de Logroño» (2005a: 18), al menos en toda la magnitud completa y compleja que abarca el esperpento. La obra inaugural, según el crítico, es *El pisito* (1958), aunque, como hemos venido diciendo, lo

¹¹⁴ Pedro Salinas, ensayo sobre Valle-Inclán en su *Literatura española del siglo XX*.

esperpéntico es el resultado de todo un tránsito, de una aceleración o si se quiere, de una oscurización del humor, de un retorcimiento de la distorsión en el reflejo de la pantalla. Antes hubo semillas, ya lo deja claro Zunzunegui en la cita anterior: «de esta veta (refiriéndose a la veta popular) deriva la otra». Nos parece esencial comprender, como han reflejado estupendamente Castro de Paz y Cerdán en *Del sainete al esperpento* (2010), que el tono valleinclaniano es sólo el apoteósico final de un camino grotesco, y que, si bien no termina en los albores de la generación siguiente¹¹⁵, sí cierra sin lugar a dudas toda una etapa, tal vez la mejor que dé nuestro cine. Según afirma Zunzunegui especifica en su obra *Los felices sesenta* (2005), existe en el arte español un realismo que, al llegar a cierto punto, desborda la frontera de lo costumbrista, generando un nuevo realismo basado en la farsa:

Una veta que otros, como Alfonso Sastre, denominarán «realismo expresionista» y que, levantándose sobre el humus de esa tipología costumbrista y sainetesca tan enraizada en nuestra cultura popular, se basa en la contaminación de este mundo con determinadas fórmulas de humor negro que van a acercar su dibujo hasta un punto equidistante del esperpento valleinclanesco y la tragedia grotesca impugnada por Arniches (Zunzunegui, 2005b: 162).

Pero volvamos al principio, pues sin duda el esperpento es el toque final de todo un camino de grotesquización que, como ocurre en Italia, empieza a dar sus primeros pasos en ese «más allá del neorrealismo» que se va observando ya desde los albores de los años cincuenta. Primeramente, debemos solucionar unos cuantos asuntos de crítica tradicional en relación con las influencias más o menos presentes de los creadores españoles e italianos. El magnífico y ya ampliamente citado análisis crítico que realizan José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán en relación con el cine español de los cuarenta y cincuenta, *Del sainete al esperpento*, toma una postura renovada en cuanto al influjo del neorrealismo italiano en el cine español de los cincuenta. Para ellos, aludir a este influjo es negar la existencia de una veta creativa popular fundamental como fue el cine y el teatro de los años de la República y la primera posguerra.

La célebre renovación de los años cincuenta, que, sin embargo, siempre ha sido asociada — casi de manera única, decisiva e inequívocamente exagerada— a ciertas escuelas cinematográficas europeas y, en particular, al influjo vivificador del neorrealismo italiano. Sin duda el total desprecio hacia el cine español de la década anterior contribuyó directamente a fortalecer una lectura histórica tan sesgada que iba a permitir [...] hacer partir a títulos tan destacados como *Esa pareja feliz* [...] y sobre todo, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* antes de

¹¹⁵ Se ha hablado mucho de las políticas de la Dirección General de Cinematografía y del papel que tuvieron en el surgimiento del llamado Nuevo Cine Español, hecho que relegó a los creadores que tanto talento habían mostrado tan solo unos años antes. *El verdugo* (1963) se erige como obra maestra, y a la vez como obra final de todo un transcurso que se ve truncado por razones ajenas a lo creativo. Zunzunegui comenta que Álex de la Iglesia podría ser un continuador, pero esa es ya otra historia (en Poyato, 2005: 19). Para mayor desarrollo, remitimos al texto del propio Zunzunegui, *Los Felices Sesenta* (Barcelona: Paidós, 2005).

una confusa influencia neorrealista que de las formas creativas nacionales que, provenientes de tradiciones culturales hispanas, habrían arraigado, previa transformación, en el cine republicano y se habrían mantenido [...] en el de los años cuarenta, como demuestra, por ejemplo, la filmografía, sainetes y esencial, de Edgar Neville [...], que presenta [...] ejemplos indudables -y siempre bien medi[ta]dos- elementos críticos y distorsionadores a partir del popular material del que partía (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 29).

Sin embargo, y sin negar la evidencia que ponen de manifiesto (el hecho de habersele obstaculizado una posición de influjo a este cine por rechazo o ignorancia), nos parece que eliminar tan taxativamente el influjo realista es también un error. Se trata más bien de definir a qué tipo de neorrealismo nos referimos, pues si hablamos del neorrealismo ortodoxo coincidimos completamente con Castro de Paz y Cerdán, pero si hablamos de la corriente cómica que se desvía de la ortodoxia neorrealista, la influencia (también procedente del teatro y las artes populares) es manifiesta, pues viven los mismos cambios de tendencia en un creciente y progresivo énfasis del tono grotesco. Consideramos que las múltiples relaciones mutuas entre *un cierto* cine italiano de los cincuenta y el renovado cine español de la misma época no pueden quedar en el olvido.

Así pues, tanto en Italia como en la España que ahora nos compete, los años cincuenta se encaminan hacia un más allá del neorrealismo ortodoxo con la siguiente fórmula:

$$\begin{array}{c} \text{ASUNCIÓN DE TRADICIONES} \\ + \\ \text{ELEVACIÓN Y CRISPACIÓN DE MIRADA} \\ = \\ \text{MODERNIZACIÓN} \end{array}$$

En 1955 se produce la reunión de la plana mayor de los creadores, productores y distribuidores del cine español de la época: las Conversaciones de Salamanca. Una frase memorable salió de ella, y marcó, para bien o para mal, y sin duda para siempre, el devenir de la emergente industria. La frase, pronunciada por Juan Antonio Bardem, que se vino a llamar el *pentagrama bardemiano*, era la siguiente: «el cine español es industrialmente raquítrico, socialmente falso, estéticamente nulo, políticamente ineficaz, intelectualmente ínfimo».

El enorme peso que este lapidario quinteto bardemiano alcanzó en la historiografía casi desde el instante de ser pronunciado, muy estrechamente unido además a la afirmación repetida una y otra vez del papel regenerador que la influencia del Neorrealismo italiano habría tenido en el cine español de los años cincuenta de mayor enjundia [...] ha contribuido a crear un mapa del todo inexacto [...] en el que si las figuras de Bardem y (en menor medida) Berlanga surgían de una particularísima (y a la postre falsa) hibridación de un reactivado «regeneracionismo» (que acaba erróneamente vinculándose a una «disidencia de izquierdas» emparentada con el PCE) y la (no menos exagerada) decisiva y revitalizante influencia neorrealista. Cualquier cineasta que escapase de esta lectura historiográfica *políticamente correcta* —y muy en especial una de

las figuras de más relevante obra en el decenio: José Antonio Nieves Conde— iba a tener muy mal acomodo (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 31).

Podría parecer que esta aseveración es contradictoria con nuestra tesis, pero habría que matizarlo. De nuevo, es pertinente aclarar que la hibridación con Italia de la que se quejan los autores es ciertamente inexacta porque se basa en preceptos críticos más ideológicos que estéticos, y es que la filiación no tiene por qué ser política (o no del todo), sino formal: la elevación del punto de vista también la encontramos en el cine de Italia, y por razones similares a las españolas. De hecho, la crítica social que entraña este cine no viene a través de la ideología marcada, sino a través de la risa, como siempre ha hecho la cultura popular.

Además, y haciendo un breve apunte al comentario precedente, es verdad que José Antonio Nieves Conde, en su condición de falangista, quedó relegado o tal vez olvidado para la posteridad. Ahora bien, valga recordar que en Italia ocurrió lo mismo, pues hubo muchos directores de corte fascista involucrados con el neorrealismo (Blasetti, Camerini, Castellani...) y con el teatro grotesco que luego sería de referencia en los cincuenta (el incombustible Anton Giulio Bragaglia¹¹⁶). Las cosas son mucho más difusas de lo que las ideologías marcan a primera vista. Sirva de ejemplo que Mussolini mostraba abiertamente su amor y admiración por los afamados Totò y Eduardo De Filippo, que eran manifiestamente antifascistas, por no mencionar el caso de autores del neorrealismo comprometido tan eminentes como Roberto Rossellini o Michelangelo Antonioni (director y guionista, respectivamente), que habían participado en la factura de un panegírico fascista alabando la aviación del Duce titulado *Un pilota ritorna* en 1942.

España tarda algo más en implantar la estética grotesca en su cine, aunque pronto no tendrá mucho que envidiarle a Italia en originalidad y atrevimiento. El primer escalón lo va a firmar un tándem efímero aunque esencial como es el que constituyen Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, quienes se han conocido en el Instituto de Experiencias cinematográficas. Bardem es natural del barrio de Malasaña, y sus padres, Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, son grandes cómicos del teatro popular de la capital. Berlanga, por su parte, acaba de aterrizar en Madrid. En el lapso de cinco años les da tiempo a trabar una gran amistad y a revolucionar el panorama del cine español.

Berlanga llega a Madrid en 1947 e ingresa en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas [...]. Los años anteriores han sido años de búsqueda. Ha picoteado en la poesía —llegó a presentarse al premio Adonais— y en la crítica cinematográfica [...]. La pronta obtención de un premio de 50.000 pesetas en un concurso de guiones le permite ir tirando, hasta conseguir su diploma en la primera promoción del IIEC. A partir de ese

¹¹⁶ Que partió del Futurismo para acabar abrazando todas las modernidades, incluyendo el teatro de Valle-Inclán, y del que hablaremos en detalle más adelante.

momento, 1950, la verdadera saga de Luis García Berlanga son sus películas (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 22-23).

El primer gran hijo cinematográfico del tándem es *Esa pareja feliz* (1952), *opera prima* para ambos. Una cinta que traduce la tradición del sainete arnichesco a las nuevas herramientas fílmicas que han traído los nuevos tiempos en el cine, sobre todo, desde Italia. Así lo recordaría muchos años después Fernando Fernán-Gómez:

Han pasado ya muchos años desde que Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido Mister Marshall!* y *Calabuch* renovaron el cine español. Y lo renovaron, precisamente, desde el sainete, una de las fuentes más castizas del humor teatral nacional [...]. Y renovaron no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía algo más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en riqueza de intenciones (Fernán Gómez, 1995: 37).

Esa pareja feliz, recuerda Berlanga, se hizo a partir de dos grandes influencias: «Juan Antonio y yo decíamos que esta película la habíamos hecho a partir de dos grandes iluminaciones: una no cinematográfica, el sainete, Arniches, y, la otra, una película de Jacques Becker que nos había impresionado mucho, *Antoine et Antoinette*» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 32). Dejando aparte el influjo del cine francés del momento¹¹⁷, ahí está Arniches, anclado en la risa amarga de este clásico del cine español. A la pregunta de Hernández Les e Hidalgo sobre la posible adjudicación del tono amargo al neorrealismo italiano, dice Berlanga:

Pudiera ser; pero se me ocurre algo más sencillo. Ese trasfondo de amargura puede venir simplemente de la propia biología, [...]. El noventa por ciento de los críticos creen que la amargura entra en mi cine de la mano de Rafael Azcona. Me hace feliz que vosotros veáis ya esta amargura en *Esa pareja feliz*, amargura que, por otra parte, es una herencia atávica que llevamos todos los españoles. Es muy difícil que un español haga una película optimista en la línea de Capra (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 33).

Así, el tono amargo viene dado por la misma esencia española (diríamos que extrapolable también al tono italiano), pero también surge el encuentro con una forma nueva de concebir el cine, y la vida. Bardem y Berlanga dirigen al alimón, el primero más centrado en la dirección de actores (que a Berlanga nunca le gustó) y el segundo más enfocado a la parte técnica. Ahora bien, las tiranteces no tardan en surgir, lo cual impedirá que se repita la experiencia en la codirección¹¹⁸.

¹¹⁷ Becker, Renoir y sobre todo René Clair, con quien Berlanga trabará amistad y mutua admiración.

¹¹⁸ Al año siguiente se producirán cambios importantes. En *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Berlanga firma como director absoluto y Bardem participa en el guión en colaboración con Berlanga de nuevo y con el insigne Miguel Mihura como dialoguista. Bardem prefiere dedicarse entonces a proyectos paralelos en los que ejerce también como director en solitario, *Felices pascuas* (1954), *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956).

Esa pareja feliz cuenta la historia de una pareja que no se casa por no tener casa adonde irse a vivir juntos, ella, más soñadora y él, más pragmático, la primera gana un concurso de la radio y, por un breve tiempo, cree que todos sus problemas se acabarán, aunque claro, no era más que un espejismo (tal vez esperpéntico). Como Berlanga reconocía, «en mis películas hay siempre una miserabilización final del personaje. Mis personajes nunca consiguen mejorar su posición» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 36). Asimismo, Antón afirma que *lo berlanguiano* procede de esa preocupación por los recortes de libertad: «El asunto siempre señalado como afín a lo berlanguiano: la amenaza de la libertad del individuo. [...] la frágil libertad del individuo estaría sistemáticamente zaherida por una implacable fuerza invisible [...] que el propio director definió como “el bicho social”» (Antón Sánchez, 2008: 20-21). Otro crítico cinematográfico, en este caso Ignacio Camacho, en su homenaje al cine de Berlanga dirá que el valenciano es fusión perfecta de Valle-Inclán y Fellini: «Berlanga era nuestro Fellini. Lo berlanguiano es el esperpento contemporáneo, el espejo de la gran bufonada nacional» (Camacho, 2010).

Una larga secuencia ha quedado para la posteridad, no sólo por su factura, sino porque asoma ya un Berlanga que se siente cómodo con lo colectivo, lo caótico, lo fallero-carnavalesco:



Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, mirando “desde arriba” en lo alto de la noria de *Esa Pareja Feliz*.

matices tonales que reflejará como nadie cuando adquiera la maestría en la realización sus célebres plano-secuencia. Hablamos de la secuencia de la noria que da pie, en lo alto de la atracción, a la conversación sobre el origen de la relación entre los novios. En ella se sucede un extrañísimo *flashback*, cuyos diálogos carecen de sincronía para con las imágenes, y que se percibe como un reflejo distorsionado del complejo mundo del recuerdo:

Asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señora pieza inaugural, y concentrar —casualmente o no, poco importa ahora— de forma embrionaria en este pasaje los elementos que —mucho antes que Azcona— anunciaban ya el camino que el cineasta habría de recorrer en el futuro: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 63).

En celebración por el premio del concurso, los novios acuden a una feria y disfrutan (como niños grotescos) de todas sus atracciones, entre ellas, una noria y un callejón con espejos deformantes. La pregunta acerca del influjo valleinclaniano parece obligada, ¿anuncia con ello la

clave esperpéntica de su cine¹¹⁹? Berlanga no recuerda que fuera un homenaje a Valle-Inclán. Feliz coincidencia entonces, pues el grotesco se advierte, no ya en esos espejos distorsionados, sino especialmente en la subida de la pareja a la noria, y en la dilatación temporal a la que allí arriba se ven abocados por un problema técnico en la atracción.

En esa sutil y decisiva elevación de la noria y la azotea, que incorpora incluso referencias directas a los espejos cóncavos valleinclinianos y a la Guerra Civil, Bardem y Berlanga ponían sobre el tapete, bien que embrionariamente, el despegue de un proceso de crítico distanciamiento y crispación de la mirada que, partiendo en general aunque no sólo de materiales costumbristas, acabaría por estallar en las obras magnas, grotescas y esperpénticas de nuestro mejor cinema de los años sesenta (Castro de Paz, 2010: 10).

La escena confesional entre la pareja sobre las experiencias de Juan en la guerra se dan, no por casualidad, en un punto alto desde donde se divisa una perspectiva «más allá del dolor y de la risa», a la manera en que profetizó Valle¹²⁰. Tres ingredientes: verbena, detenimiento temporal en una visión ajena y visión distanciada de la guerra; sutiles huellas del grotesco.

No es de extrañar [...] que una de las atracciones que visita la pareja [...] sea la de los espejos deformantes, y que el diálogo señale un explícito «creí que éramos así de verdad», en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto; ni que sólo se recupere el sonido «en el presente» cuando, con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero sólo en cierto sentido, obligación) por mirar desde lo alto — [...] que recuerda en mucho a la ya conocida de Valle-Inclán cuando explicaba el punto de vista esperpéntico sobre los personajes del sainete: «me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuese amo de todo». [...] -asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señera pieza inaugural, y concentrar [...] los elementos que [...] anunciaban ya el camino del cine español: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes. (Castro de Paz, 2010: 113-114)

Pero lo que queda claro es que la mirada desde arriba, aún embrionaria, está ya instaurada en un cine que no ha hecho mas que despegar del acartonamiento histriónico y de la propaganda del Régimen para narrarnos una fábula sobre la gente común cuyos sueños se ven «puestos en perspectiva» en relación a su vida y sus posibilidades.

¹¹⁹ Recordamos ahora las célebres palabras del gallego entorno a los tres modos de mirar el mundo y su especial predilección por el tercero, crispado y elevado, desde el cual se construye el grotesco. «Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; en el primer modo «se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador»; la segunda manera es mirarlos, «como si fuesen ellos nosotros mismos» (como en el teatro de Shakespeare); «y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos». Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra, “Hablando con Valle-Inclán”, *ABC* (7/12/1928).

¹²⁰ Cabe recordar que también los créditos empiezan con plano elevado y descendiendo progresivamente, recordando el inicio de la nevilliana *Domingo de carnaval* (1945), esencial precedente que ya ha sido comentado.

Esa pareja feliz representa el primer y más significativo paso hacia un cine nuevo, con un tono innovador y una trama más cercana a las preocupaciones de la juventud. No en vano casi todo su equipo se ha formado en el IIEC madrileño (Berlanga, Bardem, Muñoz Suay). Por otro lado, destaca el apoyo de amigos y aliados procedentes del teatro popular que, sin embargo, están a la orden del día en innovación. Además, el protagonista de la cinta es Fernando Fernán-Gómez, quien ha demostrado en múltiples ocasiones lo que supuso *Esa pareja feliz* como punto de partida de sus primeros trabajos como realizador¹²¹. Por otro lado, el segundo ayudante de dirección, detrás de Ricardo Muñoz Suay, es Francisco Tomás Comes, actor y director teatral, amigo cercano de todos ellos y especialmente de Fernán-Gómez. Tomás Comes y Fernán-Gómez codirigirán el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, otro de los crisoles de influencias que, entre 1949 y 1954, reunió a todos los mencionados. De ello, también se hablará en capítulos posteriores.

El éxito de *Esa pareja feliz* no tarda en llegar, y la productora UNINCI confía en ellos para su segunda película, la memorable *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953). Sin embargo, debido a las tiranteces entre Bardem y Berlanga, el primero reduce su implicación en el proyecto, quedando como co-argumentista y guionista para dedicarse más a otros proyectos que no tardarán en llegar. Si bien nos interesan como obras esenciales de la época, sus primeras películas se desvinculan algo más de la estética que compete a esta investigación por su firme asociación con el neorrealismo ortodoxo. *Felices pascuas* (1954) será su primer título, seguido de las más conocidas *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Tal y como ocurrió con el polémico caso del Festival de Venecia del 55 que separó a fellinianos y viscontianos en gran medida por motivaciones y manipulaciones ajenas al cine; el desvío entre Bardem y Berlanga tuvo mucho más que ver con implicaciones y compromisos políticos que con disputas personales, o tal vez los segundos motivos surgieron a causa de los primeros.

De hecho, es preciso comentar que la afiliación personal de Bardem al marxismo ha impregnado la interpretación de su obra de modo excesivo, como ocurre a menudo en la crítica cinematográfica de esta época. Sean opiniones favorables o no, una crítica *ad hominem* nos parece poco acertada para atender a su trabajo, pues sus opiniones personales, si bien pueden ser percibidas en elementos de sus películas, no deben ser la exclusiva vara de medir. Así, coincidimos totalmente con Castro de Paz y Cerdán en esta afirmación:

Más sesgada todavía [...] ha sido la *interpretación* histórica de la obra de Juan Antonio Bardem, cosida sin remedio a su militancia comunista y a su muy poco fiable *pentagrama* salmantino. El joven cineasta [...] habría recibido y asimilado de manera tan directa el *impacto italiano* que sus obras iban a acabar convirtiéndose en versiones hispanas, políticas y

¹²¹ *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), que funcionan como secuelas de ésta al ahondar en la vida (ya matrimonial) de esa feliz pareja protagonista.

cuasi plagarias de señeros títulos de la Modernidad italiana por la vía de Antonioni o Fellini (Castro de Paz y Cerdán: 2011: 27).

Su comunismo «de carné» como dice Berlanga (Hernández Les e Hidalgo, 1981) lo convertía en alguien más afín al cine neorrealista ortodoxo, entiéndase, a Visconti, a Rosi o a Rossellini, y sin embargo, se le achaca de *plagiario* en relación a Antonioni o Fellini¹²². Lo que es incuestionable es que acusarlo de plagio es injusto, y me atrevería a decir que es fruto de un simple desconocimiento cinematográfico. Que *Muerte de un ciclista* (1955) tenga alguna influencia de la *Cronaca di un amore* (1950) de Michelangelo Antonioni, como por otro lado también podría tenerla de *Ossessione* (1943) de Visconti; y que *Cómicos* (1954) se parezca al argumento de *Luci del varietà* (1951) de Fellini, como también se acerca a la *Vita da Cani* de Monicelli del mismo año, tan sólo prueba que hay una serie de confluencias temáticas, de caminos paralelos, de simpatías estéticas. Quedaría mencionar el caso de la magnífica *Calle Mayor*, cuyo influjo esencial es Arniches y su tragedia grotesca *La señorita de Trevélez*, a lo cual habría que añadir el tono de *spleen* melancólico y provinciano de *I vitelloni*, paralelismo¹²³, por cierto, confeso aunque poco relevante, pues más allá de la somera cercanía argumental y la admiración entre unos y otros, nos parece que resultan filmes plenamente autónomos. Así, Bardem no copia, sino que llega a metas afines¹²⁴, y tal vez también deje entrar el aire fresco de la cinematografía extranjera como referente para un cine en plena (y necesaria) renovación.

Y si es cierto que la confluencia de estos dos grandes títulos italianos es innegable —y reconocida, junto a otras, por el director— en *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*, y no lo es menos que el panfletario pentagrama de Bardem dejaba claro que había que abrirse a influencias cinematográficas extranjeras dada la inexistencia «de tradición alguna con la que merezca la pena conectar» (diría en Salamanca) (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 63-64).

Como contraargumentación a la injusta acusación de «plagiario», la obra de Bardem nos parece una buena muestra de cómo el grotesco tiene mucho más que ver con la forma que con el contenido. A pesar de coincidir temáticamente con algunos de los contextos y personajes que más interesan al grotesco (mundo de la farándula y hastío de la vida mundana), Bardem prefiere encararlos no desde la risa sino desde la melancolía, no desde la farsa y sus herencias sino desde el

¹²² Ya hemos dicho que Bardem nos parece el más ortodoxo de nuestros neorrealistas, y por ende, menos grotesco que otros colegas y amigos. Sin embargo, está claro que en estos años cincuenta, además de dirigir sus mejores obras, Bardem está más vinculado que nunca a la estética que nos interesa. Sin embargo queremos dejar claro que Bardem viaja siempre más en paralelo que dentro de la estética, pues su tono es siempre melancólico y melodramático, con un mensaje claramente crítico, más ideológico y más limpio de risas incómodas.

¹²³ Los paralelismos entre el cine de Bardem y el primer Fellini han sido detallados por Stefania Miccolis en su tesis doctoral *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*. Codirigida por Eduardo Rodríguez Merchán y Vittorio Boarini, 2010.

¹²⁴ Bardem también habla años después del influjo de *Doña Rosita la Soltera* de García Lorca como otra de sus fuentes (Benet: 2012: 251).

melodrama, tan de moda en el cine de ese inicio de los cincuenta¹²⁵. Posiblemente el primerísimo Fellini sí se pudiera acercar al melodrama desde la ternura y la melancolía, de ahí el interés de Bardem por su obras, pero creemos que pesa más el tejido grotesco (desde el fondo, el disfraz, la caricatura, el desarraigo y el circo; pero también desde la forma, el tono tragicómico, el reírse de lo doloroso...) que irá acentuándose en su caso. Muy al contrario de la filmografía de Bardem, siempre muy fiel al melodrama y a su veta más existencialista, que irá acentuando progresivamente en años sucesivos¹²⁶. Así, *Cómicos* se aleja de *Luci del Varietà*, y aún mucho más de *Vita da cani*, y su tono es limpio y existencial; al igual que *Muerte de un ciclista*, que comparte con *Cronaca d'un amore* de Antonioni el interés por superar la barrera del primer neorrealismo focalizándose en el intimismo y la profundización psicológica. Ambas se oponen formalmente a los presupuestos de distanciamiento y tipificación propios del grotesco.

Pero si hay algún aspecto común a las dos películas, *Crónica de un amor* y *Muerte de un ciclista*, es que en cada una de ellas, Antonioni en un caso y Bardem en otro, sienten la necesidad de superar la realidad mostrada por el neorrealismo para crear una realidad propia. Les parece más interesante, después de que el cine italiano hubiera analizado a los personajes en sus relaciones con la sociedad, dirigir el neorrealismo al interior de los individuos. Es lo que los críticos franceses han definido como *neorrealismo interior* refiriéndose al texto antonioniano. Se trata de un cine comprometido con su tiempo, muy emparentado al existencialismo filosófico que imperaba en el pensamiento contemporáneo, un existencialismo mostrado a través de unas claves cinematográficas muy concretas que abren nuevas vías de representación, tanto en un caso como en otro (Melendo Cruz, 2005: 126-127).

Nos interesa más *Calle Mayor* (1956) por sus antecedentes arnichescos, aunque las prioridades de Bardem quedan claramente distanciadas del tono de tragedia grotesca que sí estaba presente en la precedente y ya mencionada versión de Neville. Bardem, por su parte, prefiere fabricar un gran melodrama generado a partir de la urdimbre regeneracionista, donde los tonos grotescos (y los políticos) están muy neutralizados. Así, «conjugando melodrama, sainete y realismo crítico [...] y atemperando al máximo [...] la productividad discursiva (o, directamente, política) de su título anterior» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 72), Bardem se aleja del grotesco cómico pero también de su obra previa y teje, con timidez, la que es sin duda su *capolavoro*. Una tragedia grotesca sin risa carnavalesca, un melodrama existencialista sin estridencias tragicómicas, un *I vitelloni* sin Alberto Sordi. En definitiva, una obra en la que hay más Baroja que Valle-Inclán.

Pero volvamos a 1952, donde dejamos sin comentar *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y la brillantez grotesca del Berlanga que deja atrás a Bardem. Allí, en la trama carnavalesca del pueblo de Villar del Río se quedaron...

¹²⁵ Recordemos que estamos en el momento de esplendor del melodrama norteamericano (Douglas Sirk, Elia Kazan, Nicholas Ray, David Lean) y europeo (John Stahl, Jean Renoir, el Roberto Rossellini de *Stromboli* y *Viaggio in Italia*).

¹²⁶ Destacando, de esta época posterior, filmes tan sólidos como *Nunca pasa nada* (1963) o *El puente* (1977).

... las vetas más oscuras y críticas de esa misma tradición sainetesca, que llegarán a lo negro, a lo grotesco y a lo esperpéntico, con la presencia de Rafael Azcona, pero que presentan ya aquí, indudablemente, una *elevación* y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes (a los que, literalmente, «mueve a su antojo»). (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 57).

Berlanga se aprovecha de la magnificencia de sus actores, todos ellos procedentes del sainete y el vodevil¹²⁷, que fabrican estereotipos y acentúan los perfiles grotescos para que la caricatura, además de cómica, sea crítica. «La película, que rompe de alguna manera con la trayectoria del cine español, comienza con un ataque frontal al cine histórico de la época, miserabilizando el cartón-piedra que tanto se producía por entonces, y acaba con una concesión de Berlanga a Bardem en la *toma de conciencia social* representada por las hileras de pobres durmiendo en la calle» (Gómez Rufo, 2009: 12-13). Se trata de la versión rural de *Esa pareja feliz*, busca el mismo mensaje de no confiar más que en las propias fuerzas, y no en milagros de fuera que nos arreglen la vida¹²⁸ (Fernández Fernández, 1992: 71). Un «film sin duda antifranquista [...] pero políticamente ambiguo» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 57) donde se invita a la aparición de un líder intelectual e incorruptible que lleve a una verdadera *regeneración* de las zonas rurales.

Y es que Berlanga, que se definió en alguna ocasión como *un anarquista de derechas* (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 137), siempre llevó a gala una muy labrada ambigüedad, lo cual le trajo enemigos a ambos lados del arco ideológico, en la que, sin embargo, relucía una potentísima independencia¹²⁹. Como le estaba ocurriendo al mismo tiempo a Fellini en Italia, o incluso como les había ocurrido tiempo atrás a dramaturgos del tipo de Valle-Inclán o Arniches, siempre más polémicos que clasificables ideológicamente. Sólo con el tiempo se demostraría su profundo compromiso.

Precisamente por su afiliación dudosa, y dadas las prerrogativas ideológicas *ad hominem* tan propias de un tiempo de disidencia y compromiso como los inicios de los cincuenta, *¡Bienvenido*,

¹²⁷ Algo que han apuntado muchos críticos, aunque muy especialmente Juan Antonio Ríos Carratalá en *Lo sainetesco en el cine español* (1997: 30).

¹²⁸ Se ha hablado mucho del sabor claramente antiamericanista de la cinta.

¹²⁹ Jamás se casó con ninguna ideología concreta si bien nunca abandonó una pose de señorito burgués, fallero e irreverente, desde luego no nos parece que pretendiera hacerle juego a un Régimen que, muy poco tiempo después, daría la bienvenida al presidente Eisenhower como un Pepe Isbert menos cómico pero, tal vez, igualmente sordo y grotesco. De hecho, durante el rodaje, Berlanga le dijo a Isbert, en la mítica escena en el balcón del ayuntamiento, que pensase en Mussolini para interpretar al alcalde, según recordaba Gómez Rufo (2009: 13). Precisamente Hernández Les e Hidalgo le preguntaron a Berlanga si al «disfrazar» a los habitantes de Villar del Río se reía de los decorados pretendidamente folclóricos de las películas de CIFESA (parodia ya presente en *Esa pareja feliz*). Berlanga respondía que ésa era una interpretación válida, aunque en este caso no era pretendida, lo que les llevó al folclore aflamencado fue más el estereotipo español que se ha exportado al extranjero: «era lógico, para que ese travestismo fuera más efectivo, que los lugareños dieran la imagen española más conocida en el extranjero, que era la imagen folklórica andaluza» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 43).

Mister Marshall! fue sin lugar a dudas una película incómoda para unos y otros¹³⁰. Gómez Rufo recuerda que sufrió dos censuras paralelas: la primera fue la censura habitual del Ministerio en tiempo del Régimen, que recortó y trastocó el metraje de película evitando escenas subversivas y erotizantes¹³¹. Ahora bien, fue relegada incluso por la misma UNINCI, productora integrada por amigos y compañeros de Berlanga, que dieron preeminencia a la película *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), por considerarlo un film más seguro y cómodo. Gómez Rufo recuerda que detrás de esa decisión aparentemente comercial se escondían motivaciones algo distintas:

Otra cosa es que, pasados los años, el propio Ricardo Muñoz Suay reconociera que en aquellos momentos había un deliberado intento por el clan comunista de UNINCI para que Berlanga no hiciese cine. De hecho, en una mesa redonda [...] pregunté en público a Bardem, delante de Berlanga, si era cierta la información anterior. Bardem, primero, me miró molesto; después balbució algunas frases inseguras y por fin terminó negando la acusación, pero la sonrisa final le delató, dejando evidente para todo el auditorio de la Universidad Politécnica valenciana que, en efecto, había sido así (Gómez Rufo, 2000: 74-75).

A pesar de sus avatares, el resultado consiguió convencer a todos. Una cinta que entronca perfectamente con la novela picaresca que Berlanga tantas veces ha afirmado admirar a través de la estrategia del disfraz. El pueblo entero de Villar del Río, como Guzmán de Alfarache, Pablos o el mismo Lázaro, *sepa vuestra merced*, se enmascara de lo que sea menester con tal de subsistir. Y junto al sainete y la picaresca, *Bienvenido* combina la



El disfraz por necesidad de un pueblo entero,
¡Bienvenido, Mister Marshall!

influencia temática, difusa y contextual, del «neorrealismo rosa» y, ante todo, de su admirado Cesare Zavattini. Tal y como el mismo Berlanga comentaba¹³², «era difícil debutar, pero en cuanto a lo que podíamos presentar teníamos muchas ventajas porque [...] al mimetizar el neorrealismo encontrabas unas raíces españolas» (Antón Sánchez, 2008: 39).

¹³⁰ A pesar de ello, UNINCI consiguió llevar la película a Cannes, donde recibió el Premio Internacional del Jurado de 1953. «Un premio que vino a confirmar a los responsables de la política cultural del Régimen, en el momento decisivo en el que buscaba abrirse a la comunidad internacional, las ventajas de utilizar los grandes festivales de cine como caja de resonancia para ofrecer una visión más homologada y aceptable de la dictadura, incluso a costa de una cierta permisividad con películas de tono crítico» (Benet, 2012: 270).

¹³¹ Se cortó, entre otras, una secuencia en la que la maestra tenía un sueño erótico en la que era forzada sexualmente por un equipo de rugby.

¹³² Son declaraciones a *Nuestro cine*, 22, 1963 citadas por Laura Antón Sánchez.

Así, sainete y neorrealismo no están en absoluto tan alejados como parecía a primera vista, al menos en esa lectura que hace el cine español de la alargada sombra de Zavattini. Profundizando en su humor agríndice y fantasioso, entonces llamado (algo equivocadamente) «realismo mágico»¹³³, el cine español de corte grotesco despunta a partir de Zavattini, y en *Bienvenido* se refleja, muy especialmente, *Miracolo a Milano*. En esta idea coincide Luis Miguel Fernández:

La influencia italiana y de la película de De Sica parece muy clara. En primer lugar en su carácter de fábula, semejante a la película italiana, ya que en ambas se utilizan el humor y la sencillez para exponer de un modo crítico una realidad determinada, con el propósito moral de obligar al espectador a tomar conciencia de la misma; pero en las dos se trata de fábulas enraizadas en la realidad exterior, porque lo que aquí importa es narrar la vida cotidiana de los habitantes de un pueblo como tantos otros de España (Fernández Fernández, 1992: 72).

Ahora bien, como venimos señalando, lo hará desde una renovación cómico-fabulística del neorrealismo que tendía a la caricatura¹³⁴, es decir, más allá de la línea ortodoxa en paralelo con la comedia de De Sica, Fellini o Monicelli, pero ya divergente de los caminos más melodramáticos de Visconti o Antonioni (línea que coincide más con los presupuestos de Bardem).

Con independencia del influjo que ejerce sobre él la contemporaneidad del neorrealismo [...] el buen cine de Berlanga renuncia a ser crónica y reflejo objetivo de la realidad social española y más aún a ser arma del debate ideológico o de la lucha social. Es, a lo más, farsa, [...]. Se mueve en los aledaños de la fábula moral, pero Berlanga carece (a diferencia de Bardem) de voluntad didáctica (García Jiménez, 2000: 12).

De nuevo palabras que nos suenan mucho: fábula con alergia al didactismo y preferencia de la farsa frente al documento como arma ideológica. Carlos Fernández Cuenca, profesor de Berlanga en la escuela de cine consideró que *Bienvenido* era un cuento moderno en toda regla (Fernández Fernández, 1992: 71). Esto fue ya subrayado por el propio director al incidir en su tono fabulístico¹³⁵. Como bien decía Ducay en una crítica contemporánea a su estreno, la historia de *Bienvenido* «podría ser la de cualquier pueblo europeo. Por primera vez vemos en nuestro cine esa condición de universalidad, indispensable para conseguir que una obra alcance la meta a la que está destinada: interesar¹³⁶» (Fernández Fernández, 1992: 73). La película de Berlanga es una fábula porque es universal, es decir, extrapolable a cualquier tiempo y cualquier lugar incluso a pesar de su

¹³³ Según palabras de Fernández Cuenca «Un nuevo año de la E. O. C.», en *Nuestro cine*, nº 35, noviembre 1964.

¹³⁴ Ya en los primeros cincuenta, Zavattini se había desvinculado ligeramente de los presupuestos originales, y enfatizaba más su vertiente humanista que la puramente documental.

¹³⁵ Declaración incluida en el artículo «En Alhama, *Los jueves, milagro*», *Teresa*, III, 34 (Octubre de 1956), p. 43. Recogido en Fernández Fernández, 1992: 16.

¹³⁶ Crítica de E. Ducay recogida en *Ínsula*, 87, p. 11

firme contextualización sociohistórica. El grotesco comulga con la fábula tanto en la tipificación de personajes, espacio y tiempo, como en un cierto moralismo de la narración¹³⁷.

En definitiva, *Bienvenido* es ya una incuestionable obra maestra al nivel de los grandes títulos de la época, por lo que no debe sorprender que comience el éxito fuera de España. Fue galardonado en Cannes aunque con mucha polémica¹³⁸, tras lo cual acudió a un memorable banquete en París junto a Vittorio de Sica y a su admirado René Clair, que le felicitó por la película (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 45). Con ese éxito, también llegaron las propuestas para realizar nuevos títulos, y así, seguir construyendo un cine engarzado entre lo popular y lo realista:

Si en *¡Bienvenido Mister Marshall!* es capaz de contar cómo los Sanchos se disfrazan de Quijote para encarar la crisis, verdadero argumento nacional, con *Novio a la vista*, *Los jueves milagro* y *Calabuch* ensaya las posibilidades de hacer en España un cine clásico, popular, con lo mejor de la comedia italiana, la comedia norteamericana de los grandes directores y el cine popular que podría tener su héroe en Marcel Pagnol (Trueba, 2009: 69).

Primero, *Novio a la vista* (1954), una historia sobre las dificultades de empezar a vivir, y la incapacidad de encontrar una felicidad ajena al conformismo. «La película está vista desde la óptica de la protagonista [...]. En una sociedad libre, la mujer mandaría a tomar por el culo al ingeniero. Pero en aquella sociedad de los años 40 —como, en muchos casos, todavía ahora— ella sabe que es más triunfadora y más madura asumiendo el papel que se deriva de sus atributos de mujer» (Hernández Lez y Hidalgo, 1981: 53-54).

La película está basada en una historia de Edgar Neville, otra buena coincidencia¹³⁹. En relación con el humor de su cine, confluyen (como es propio en un grotesco) la comicidad del sainete y la del absurdo, es decir, el chiste visual y el verbal. Si bien el *slapstick* es fuente de influjo cómico desde el principio, camina en paralelo un creciente interés por la verborrea más que por la pantomima. Esto comienza a notarse en este momento y eclipsará con la aparición de Azcona: «No sé si lo habréis notado, pero yo voy cayendo cada vez más en el exceso verbal, sobre todo desde que inicié mi colaboración con Azcona. Ya no hacemos esfuerzos por encontrar el *gag* visual. Nos divierten más las cosas que dicen los personajes que las cosas que hacen» (Hernández Lez y Hidalgo, 1981: 53).

¹³⁷ Recordemos la presencia de la voz *en off* que va manipulando el relato. Ahora bien, hay que decir que se encuentra muy lejano del didactismo de la fábula convencional.

¹³⁸ Cuenta Berlanga: «Lo de Cannes forma parte de ese esperpento que no sólo es nacional, sino que a veces se da en otros países y culturas aparentemente más avanzadas. Primero fue lo de Edward G. Robinson, que era miembro del jurado. Como en la película se veía una bandera norteamericana arrastrada por el río, trató de que no se exhibiera. Todo tenía su explicación: resulta que el hombre había sido perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas y, acojonado como estaba, se había vuelto más papista que el Papa, tenía miedo, y pretendió demostrar su patriotismo. [...] Otra cosa fue la publicidad de la película: se nos ocurrió reproducir unos dólares con la cara de Lolita Sevilla y José Isbert en lugar de la de Washington, y terminamos en la comisaría por falsificación de moneda. Todo quedó en eso, en un susto, pero recuerdo que hasta se abrió un sumario» (Gómez Rufo, 2009: 13-14).

¹³⁹ Primero Mihura en *Bienvenido*, ahora Neville en *Novio a la vista*.

Además de la profusión en el diálogo, otras dos cosas cambian en la dirección de Berlanga. Primero, el más consciente y progresivo interés por encuadrar con más acentuación, por hinchar la perspectiva, por mirar con opinión. Berlanga comentó que «en *Novio a la vista*, recuerdo, me mataba por mimar los encuadres, por inventar cosas» (Hernández Lez y Hidalgo, 1981: 46). Y segundo, un mayor interés por ser crítico, molesto, incómodo para con la sociedad conformista y pacata que retrata en esta cinta: «en *Novio a la vista* hago mis primeros pinitos contra el *establishment*. Así, por ejemplo, hay una frase [...] : “Ya es hora de que el poder civil tome el mando”. Tenía un miedo espantoso. No sólo creía que me la censurarían, sino que me iban a llevar a la cárcel. No dijeron nada» (Hernández Lez y Hidalgo, 1981: 57). Aquella frase fue pasada por alto, y sin embargo, los censores sí provocarían algo inaudito en el cine español y tal vez también en el de fuera, rodar una escena nueva para agradar a la censura.

Fue la primera vez, seguramente la primera vez en la historia de todas las censuras, que en lugar de obligar a hacer cortes en una escena se obligó a filmar una nueva escena y añadirla. Fue en aquella secuencia de la playa, todo el mundo la recordará, cuando se entabla una batalla entre los mayores y los niños. Al principio de la película aquellos señores habían dicho que eran generales, y como la batalla la ganan los niños, la censura, basándose en la airada observación de que los generales españoles jamás habían perdido batallas, obligó a rodar a Berlanga [...] una secuencia en la que las mujeres de aquellos señores tenían que decir: «Parece mentira que mi marido, que es abogado, se empeñe en decir que es general». Y en cambio, en aquella misma película se decía la frase «ya es hora de que el poder civil tome el mando» y, no obstante, ni siquiera se dieron por aludidos (Gómez Rufo, 2000: 75).

Esta anécdota es, creemos, muestra fehaciente de *lo berlanguiano* de la censura posfranquista, tan omnipresente y sin embargo tan ciega. El resultado desigual de *Novio a la vista* no es óbice para entenderlo como lo que es: un paso más en la progresiva crispación del tono grotesco de Berlanga, desde esos orígenes sainetescos hasta el encuentro con una mayor y más acentuada oscuridad en el humor.

Le seguirá *Calabuch* (1956), cinta sobre la que nos resulta interesante incidir por sus cercanías estéticas con la Italia de los cincuenta¹⁴⁰. Una cinta en la que participan insignes actores italianos (el *vitellone* Franco Fabrizi o Valentina Cortese) y una historia que muy bien podría comprender un Fellini o un Zavattini. De hecho, si *Calabuch* está cerca de algo, lo está de la ternura de *Miracolo a Milano*¹⁴¹: la historia de un pueblecito valenciano adonde llega un ingeniero norteamericano que ansía recuperar las ganas de vivir. De nuevo el disfraz: el genio inventor se disfraza de vagabundo para no tener que volver a hacer bombas atómicas, y cuando vienen a buscarle, nadie quiere que se vaya. «Quizás exageré la bondad de este carabinero, su magnanimidad

¹⁴⁰ No sorprenderá, de hecho, que fuera premiada en Venecia.

¹⁴¹ Lo cual no extraña dado el transcurso de la relación personal entre Berlanga y Zavattini, con viaje por España y proyecto cinematográfico incluido, que repasaremos en capítulos posteriores.

con los presos de la cárcel. Se me criticó mucho. [...] Creo que no se tenía en cuenta que la historia estaba narrada en forma de fábula», confesaría Berlanga (Hernandez Les e Hidalgo, 1981: 61).

Uno de los datos claves se encuentra en el plano literario, pues *Calabuch* supone el encuentro con Ennio Flaiano, con quien reincidirá en el *El verdugo* (1963). No será, creemos, un encuentro casual, sino el fruto de una complicidad propia de quienes, además de caminos encontrados, comparten preocupaciones, sentido del humor y un cierto tono que se agarra al grotesco en una grada transitoria que va de la ternura al cinismo. El primer borrador del guión de *Calabuch* lo escribió Leonardo Martín¹⁴², que también ejercería como ayudante de dirección en la cinta. Tras Martín intervino el propio Berlanga, pero no acababa de gustarle ese primer guión «por sentimentaloides y ternurista», por lo cual, tras pasar por distintas manos, dio a parar en Flaiano, cuya intención de endurecerlo, sin embargo, acabó dejándolo aún más lírico (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 60). A este respecto, Berlanga, comentaba sobre Flaiano: «él siempre iba por el terreno de la ternura, con unos diálogos bellísimos. Era un tipo maravilloso, estupendo, al que adorábamos todos los amigos españoles que tuvo, y él también nos quería a nosotros. Fue un guionista muy adorado por Federico Fellini...» (Miccolis, 2013: 71).

Hay una escena de la película que es muy poco berlanguiana y sí muy felliniana, y que aducimos al influjo de Flaiano. Un plano largo y picado en el que se muestra la orilla del mar llena de cascos romanos olvidados moviéndose al son de las olas. Berlanga no era muy propicio a las metáforas visuales, prefería el diálogo para rematar un argumento. Sin embargo, esta escena de la cinta, que parece el final de una batalla, induce a múltiples significaciones de tipo más bien existencialista. Jorge, el científico bondadoso, se va tras hacer felices a los habitantes de Calabuch (les ha enseñado a hacer fuegos artificiales y ganar el premio comarcal de pirotecnia), y tras de sí deja una estela de recuerdo. Esos cascos romanos muestran la calma tras la tormenta,



La escena «felliniana» de *Calabuch* que asociamos a la presencia de Ennio Flaiano

o si se prefiere, el entierro de la sardina de todo carnaval. Nos resulta casi un antecedente del epílogo junto a la orilla del mar de un decadente y destruido Marcello Rubini en *La dolce vita* (1960), los cascos romanos representan la vuelta al orden, a la vida cotidiana, pero también

¹⁴² Un guionista sorprendente que acabaría firmando, en tonalidades muy distintas de grotesco, una cinta como *Zampo y yo*, Luis Lucia (1966).

muestran la melancolía existencialista de quien espera, con la llegada del próximo verano, un nuevo gran espectáculo pirotécnico.

Otro sospechoso habitual que entra en juego en *Calabuch* es Pedro (Perico) Beltrán, corresponsable de algunas de las mejores películas de Fernán-Gómez, que está entonces a punto de estrenarse como director¹⁴³. Como buen bohemio esperpéntico, Beltrán fue guionista, actor, e incluso torero, y será apadrinado por el mismísimo Ennio Flaiano desde su flechazo en el rodaje de *Calabuch*¹⁴⁴:

En su primera cita con el director de *Bienvenido Mr Marshall* conoce simultáneamente al guionista italiano Ennio Flaiano (sic.) que, andando el tiempo, se convertiría en íntimo amigo suyo [...]. Comenzó a desplegar todas sus habilidades como caricato y humorista ante la complacencia y regocijo de José Luis Jerez, el jefe de producción, y Flaiano (sic.), quienes finalmente consiguieron un papel para él (Heredero, 1988: 32).

De Beltrán hablaremos mas adelante, pero con esta anécdota nos parece que queda clara la afinidad profunda entre los autores hispano-italianos de nuestro tejido grotesco, que en esta época es más estrecho que nunca.

Calabuch es, sin duda, una desaceleración en el tono crítico en favor de un ternurismo muy zavattiniano. «La constante mirada crítica que prevalece en sus filmes anteriores, [...] aquí parece dejar paso a un himno a los buenos sentimientos y a la solidaridad» (Zanella, 2001: 44). Ahora bien, decimos con Zanella que el tono pesimista de Berlanga no desaparece en absoluto: sus personajes encuentran un momento de felicidad para perderlo antes del final de la historia, dado que ese chispazo de alegría sólo lo provocan elementos que vienen del exterior sin acabar de echar raíces¹⁴⁵. A pesar de su tierna solidaridad, no es más que un efímero espejismo, el tiempo de la alegría se termina y se entierra la sardina. Como apunta Francisco Perales, «el director pretendió ofrecer una diversión honesta, una pequeña fiesta que llevara a la mente de todos los espectadores un soplo de optimismo» (Perales, 2011: 227). Convendría recuperar otra declaración de Berlanga ya citada pero oportuna en este momento: «Pienso que mis películas siguen la misma evolución que las italianas. Por ejemplo, *Calabuch* viene a representar lo mismo que *Pan, amor y fantasía*, es decir, la degeneración del neorrealismo hacia una sainetería costumbrista» (Hernández Les e Hidalgo, 1981:

¹⁴³ Beltrán firma con Fernán-Gómez una obra tan esencial como *El extraño viaje*, y, años después, *Mambrú se fue a la guerra* (1986).

¹⁴⁴ Conoce a Fabrizi y traba amistad con Berlanga, pero es con Flaiano con quien se afianza una relación especial que durará años: «Flaiano (sic.) entusiasmado con su carácter y con esa ternura especial que destila cuando deja ver lo más profundo de su vitriólico talante, acabaría empeñado, con el paso del tiempo, en adoptarle como hijo» (Heredero, 1988: 32). Luego hará *Se vende un tranvía* con Azcona y Berlanga (la primera colaboración entre ambos), y *El Inquilino* con Nieves Conde, donde estrecha lazos con, Fernán-Gómez, que en ese año de 1957 está a un paso de debutar como director.

¹⁴⁵ Los americanos en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, San Dimas en *Los jueves milagro*, o el científico en *Calabuch*.

37). Así, también Berlanga se autoexplica como creador más allá del neorrealismo: sin salirse de sus cánones pero prefiriendo la risa *que duele un poquito*.

Decíamos que *Calabuch* es una película interesante que no se sale demasiado de los cauces de la corrección oficial; Berlanga reconocía que era su modo de pactar una tregua con la censura. Pero aquella tregua duraría poco, y su siguiente cinta haría temblar los pilares de la Institución Eclesiástica. El caso *Los jueves, milagro* (1957) significa la apuesta más afilada de Berlanga hasta la fecha, lo que le supuso, de hecho, renegar del final que le obligaron a cambiar y quedar vetado de toda producción de cine hasta 1961, año de estreno de *Plácido*. ¿Extraña a estas alturas decir que el máximo responsable en la producción, con quien Berlanga tendría más de un encontronazo, era un italiano tan insigne como Paolo Moffa¹⁴⁶?

La historia decididamente molestaba a la censura: un pueblecito con un balneario en decadencia que, para ganar en visitantes, decide inventarse un milagro. Cada jueves, aparece San Dimas, o lo que es lo mismo, un ladronzuelo de poca monta disfrazado que es interpretado nada menos que por Richard Basehart¹⁴⁷. Las pifias y argucias de los pícaros pueblerinos son el argumento central, y sin embargo, para sorpresa y vergüenza de los falsos milagrosos (y también de los espectadores), San Dimas acaba apareciéndose de verdad.

Precisamente por su subversivo contenido, a Berlanga le adjudicaron un censor que debía supervisar lo que se hacía en el rodaje. El padre Garau llegó a escribir doscientas páginas de modificaciones al guión original, transformando, entre otras cosas, el desenlace de la trama que, por razones inauditas, resultó más impío si cabe: «El final, tal y como quedó, no sólo es que no lo entendamos nadie, es que ni el propio Berlanga —así lo ha dicho— lo entiende», comenta Gómez Rufo (2000: 76). Así lo recuerda Berlanga,

Yo, que tenía mis miedos por la censura, pensaba que lo ortodoxo sería, y así lo escribí, que el falso milagro acabara mal [...], el milagro tenía que fallar. Pero resulta que no, resulta que ellos querían que San Dimas apareciera de verdad. Total que, al final, no sabemos, ni yo mismo lo sé, si ese señor que aparece es un santo o un pícaro. No les gustó el final y yo me negué a rodar otro. Entonces llamaron a Jorge Grau, y Jorge rodó algunas cosas de añadido. En mi versión, San Dimas dejaba su ficha policíaca. Dijeron que un santo no podía tener ficha policíaca, y lo que termina dejando, como Clark Gable, es una foto dedicada (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 72-73).

¹⁴⁶ Director de producción en *Bellissima* (1952) de Visconti, *Processo alla città* (1952) de Luigi Zampa, *I vinti* (1953), de Antonioni, y ayudante de dirección de *I bambini ci guardano* (1944) de Vittorio de Sica.

¹⁴⁷ A la sazón, esposo de Valentina Cortese (la maestra de *Calabuch*), y recién salido de su segundo rodaje con Fellini (era Il Matto de *La strada* (1954) y Picasso en *Il bidone* (1955), donde siempre daba la talla como pícaro farandulero al estilo de Arlequín

En la escena que rodaron a espaldas de Berlanga¹⁴⁸, el falso santo pasaba de pícaro a mito hollywoodiense... «San Dimas deja, como si se tratase de un Antonio Banderas cualquiera, una foto dedicada» (Gómez Rufo, 2009: 23). Es como si San Dimas se pareciese en mistificación y cinismo al Jeque Blanco que inventó Fellini para Sordi.



Berlanga y sus milagros semanales.

Estamos ya muy cerca del esperpento nacional, y asoma ya Azcona por el horizonte¹⁴⁹. No extrañará, por tanto, que Hernández Les y Manuel Hidalgo se empeñen en ver por todas partes «una imaginería próxima a la de Fellini [...]». Y las bandas sonoras de *Novio a la vista*, *Calabuch* y, después, *Plácido* también tienen un corte “felliniano”. A todo esto, Berlanga sólo puede sonreír (por esta época ya era amigo personal

del riminés) y admitir que, puestos a preferir a un director, «no me gusta jerarquizar; pero he dicho ya algunas veces que algunos fragmentos de Fellini me parecen magistrales» (Gómez Rufo, 2000: 47).

¿Tiene *Los jueves, milagro* un regusto religioso? Tal vez, aunque también se le acompaña ese toque de cinismo que pronto encontraremos en los milagros de *La dolce vita* (1960). El interés, más que religioso, es mágico y algo socarrón por el exceso teatral de la parafernalia milagrera:

Algunos, como José María García Escudero escribieron que había hecho una película religiosa. [...] Nunca fue esa mi intención. Yo era indiferente a la religión, y ni quise hacer una película religiosa ni quise atacar en plan energúmeno del laicismo [...]. Me interesa lo mágico inmanente, lo que dentro de nosotros no es reconocible ni diagnosticable [...]. Los

¹⁴⁸ El encargado de terminarla fue Jorge Grau, un joven cineasta que había estudiado en Italia, que frecuentó a Fellini y se carteo con él toda la vida, como cuentan Stefania Miccolis en *Fellini e la Spagna* (2013), y el propio Grau en su libro *Fellini desde Barcelona* (1985). A pesar de la imposición de la censura y de la productora, vinculada al *Opus Dei*, Berlanga aclara que no tenía nada en contra de Grau: «Fue una imposición de la censura [...]. Yo conocí a Grau en Monterols, en un coloquio. Luego se fue a Italia y no sé si llegó a tener más relación con el Opus que la de ser un hombre de cine que aprovechaba aquello para rodar sus cosas, porque, además, él ha hecho luego películas muy progresistas y nada religiosas. Así que, seguramente, aquello fue algo accidental y que hizo por su enorme afición al cine» (Cañeque y Grau, 2009: 121). En nada benefició el encargo al pionero Jordi Grau, que se vio convocado a arreglar el desbarajuste que había hecho en la sala de montaje «un destacado miembro del régimen» como Torcuato Luca de Tena, y tras su apaño, al haber herido a unos y otros, este aspirante a director, quedó relegado, o como él mismo dice en sus memorias, «descatalogado». De hecho, el capítulo de Grau dedicado al asunto lo titula «*Los jueves, milagro*, un éxito que resulta caro» (Grau, 2014: 39-43).

¹⁴⁹ *Los jueves milagro* es la última película del berlanga «prerrafaelita» (anterior a la aparición de Rafael Azcona) como lo llama Bernardo Sánchez en *Hablar el guión* (2006). En 1957 coincidirían en el proyecto *Se vende un tranvía*, primer (y por desgracia único) episodio de la serie televisiva *Los pícaros* que firmaría dado su veto nacional tras el escándalo de *Los jueves, milagro*, Juan Estelrich, ayudante de Berlanga,. De ahí hasta *La vaquilla* (1985), treinta años de colaboración y muchos más de amistad.

milagros me atraen, pero precisamente por eso, como cosa mágica, y también por lo que pueden tener de barroquismo, de espectacularidad (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 70-72).

Creemos evidente que a Berlanga y a Fellini les une un mismo universo grotesco cuyo humor nace del dolor y quebranta lo solemne, como los milagros:

El humor del superviviente se acerca a menudo a la melancolía. Nace del dolor [...]. La única escapatoria es la lucidez [...]. Podemos endulzarnos con un «espíritu navideño», pero quienes en esas fechas recordamos escenas de *Plácido* sabemos de lo artificioso de unos idealismos no contrapuestos con la realidad [...]. Nunca se habla tanto como en estas películas, pero sin establecer un vínculo comunicativo, [...] gracias a los planos-secuencia berlanguianos, observamos el caos de tantas voces entrecruzadas también presente en los films de Federico Fellini. Un caos que [...] que nos ha enseñado, mediante el humor, la fragilidad de lo solemne, lo ideal, los grandes conceptos... (Ríos Carratalá, 2005: 64-65).

Los jueves milagro supone el primer paso firme hacia el esperpento, que asomaba ya a las puertas en ese muy fructífero 1957. Ése es también el año de *El inquilino*, de José Antonio Nieves Conde, y se está rodando en esos momentos *El pisito* (1958), exordio del tándem Ferreri-Azcona, y *La vida por delante* (1958), opera prima de Fernando Fernán-Gómez. Tras estas experiencias que son pasos conscientes hacia la distorsión, al finalizar la década y comenzar la siguiente, el cine español (como a su vez le ocurre al italiano) llega al clímax de su transición en la poética grotesca: *La vida alrededor* (1959) de Fernán-Gómez, *El cochecito* (1960), segunda operación grotesca de Ferreri y Azcona, y *Plácido* (1961), primera colaboración en cine entre Berlanga y Azcona. Finalmente, el epílogo de la era, su punto culminante y también más esperpéntico, se escribe con obras maestras, ya de los sesenta, como son *La donna scimmia* (1964) de Ferreri y Azcona, *El verdugo* (1963) de Berlanga y Azcona, y *El extraño viaje* (1964), de Betrán y Fernán-Gómez.

Es preciso reseñar la huella que el mundo del esperpento de Valle-Inclán ha dejado en el cine español, detectable tanto en los guiones de Rafael Azcona o Pedro Beltrán, como en determinada filmografía de Luis García Berlanga: no está de más recordar aquellos espejos cóncavos del Callejón del Gato que acaban por proyectar una luz más verdadera sobre el objeto. *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963) son dos obras maestras que dan fe de lo feliz del resultado de esa estética esperpéntica (Cánovas Belchí y García Lorenzo, 2006: 32).

El Cochecito [M. Ferreri, 1960] y *El verdugo* [Berlanga, 1963], desde luego, pero no menos el de *El extraño viaje* [...], auténtico nuevo cine español, moderna y demoledora consumación de una tradición fílmica que no había dejado de crecer y dar muestras de vitalidad estética (pero también política, *pese a todo*), desde el mismo fin de la contienda bélica (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 10).

Por tanto, 1957 lo abre *Los jueves, milagro*, y le sigue de cerca un insospechado título dirigido por un falangista como José Antonio Nieves Conde que debe ser revalorizado. Como bien aseguran Castro de Paz y Cerdán, Nieves Conde ha sido menos reconocido por estar entre la generación previa (la de Fernández Flórez o Neville) y la célebre (la de de Bardem y Berlanga), y

también por su carácter disidente: nunca escondió la crítica al Régimen (al ser falangista «puro» también cuestionaba el devenir de la dictadura). Sus primeras obras son muy afines al neorrealismo, una desde la ternura cómica, la exitosa *Balarrasa* (1950), y otra desde la estética más ortodoxa del neorrealismo y obra maestra indiscutible: *Surcos* (1951). Esta cinta se coloca en paralelo con *Bienvenido* pues juntas emergen como puntos de partida de la renovación, aunque nos interesa el caso de *Surcos* pues carece de tonalidades grotescas, está más en línea con el existencialismo comprometido del neorrealismo original.

Lo interesante de Nieves Conde, que en *Balarrasa* ya daba tintes cómicos, es que supo acoplarse a la estética grotesca que estaba implantando Berlanga y, al cabo de los años, firma *El inquilino* (1957). Una película que, como *El pisito* y *La vida por delante*, trata el tema de la vivienda desde una distorsión ya muy en línea con el esperpento. Nieves Conde mantiene la mirada en el ciudadano corriente (donde Fernando Fernán-Gómez, como en *Esa pareja feliz*, vuelve a ser el personaje-tipo), construyendo un sainete castizo que va distorsionándose hacia lo grotesco.

Nieves Conde logra dar una encarnadura popular a un crítico y activo discurso *político* sin tener que renunciar por ello a ciertos —pero en todo caso muy episódicos— resortes humorísticos típicos del sainete que permiten el reconocimiento y la buscada identificación del espectador con el protagonista y facilitan y acolchan la sutil y progresiva modulación de un drama escalofriante a través de los senderos de la *farsa* y de un humor en ocasiones disparatado y cercano a la astracanada, y en otras de tonalidad inequívocamente grotesca, introduciendo incluso —el memorable episodio de la procesión fúnebre en la que el cura les *sopla* al oído la dirección del «inquilino» fallecido— situaciones de auténtica negrura en línea no demasiado lejana de la de un Rafael Azcona (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 100-101).

El cine de Nieves Conde evolucionó como le pasó a muchos realizadores italianos durante la evolución industrial y temática de los años cincuenta, que quisieron seguir una estética propia más allá (o incluso a pesar) de los cánones de la práctica neorrealista ortodoxa. Se distancian los postulados ideológicos de los estéticos, y se pasa, con el progresivo alejamiento de la guerra, del cine de urgencia al cine de mayor intensidad formal. Es aquí donde el aferrarse al grotesco surtió efecto tanto estética como políticamente. Por tanto, decimos con Heredero lo siguiente:

Ahora ya no se trata de la dicotomía entre los signos exteriores de la práctica neorrealista y las posiciones [...] de los cineastas que se acercan a ella durante la fase anterior. Ahora es el choque, progresivamente más estridente, entre el posicionamiento ideológico y ético de estos nuevos creadores (que sí recogen el impulso crítico del movimiento italiano) y el desvanecimiento de las apariencias neorrealistas que conlleva la formalización, progresivamente más estilizada y fuerte, de las películas a medida que avanza la consolidación de los respectivos universos personales de los autores (Heredero, 1993: 298).

Brilla con luz especial una escena onírica de *El inquilino* que nos recuerda a los sueños utópicos de un pueblo feliz al modo de *Miracolo a Milano*, pero desde un tono onírico más cercano

ya a las distorsionadas marchas circenses y esperpénticas de Fellini (con Fernán-Gómez cual domador de agentes inmobiliarios, al estilo de Guido en *Otto e mezzo*).

Vencido, embriagado, dormido en un sillón [...], Evaristo —al modo, incluso en el tono, de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*— sueña con un «Barrio de la Felicidad» al que llega con su familia en lujoso automóvil mientras cientos de personas —agitando banderas de España— le ofrecen una calurosa bienvenida. [...] Como en un número circense, un domador, a latigazos, debe contener a los agentes inmobiliarios [...] dentro de una jaula, deseosos de ofrecer pisos en las mejores condiciones...; [...] Evaristo acepta finalmente el patético papel de «don Tancredo» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 109).

Esta secuencia emparenta con el tipo atrapado por la vida que inventarían tiempo atrás, y entre otros, Arniches para sus sainetes y De Filippo para sus farsas. Son las circunstancias vitales las que van desmembrando al individuo, deshaciéndolo de su autonomía a través de un existencialismo kafkiano y absurdo. El pobre Evaristo, en su condición de hombre incapaz de actuar más que asumiendo la derrota, se ve obligado a aceptar su patético papel de Don Tancredo (una máscara *por obligación*), convertido al fin en títere de su propia desgracia:



Evaristo asume el disfraz de Don Tancredo

Estamos ante una humillación por la vía grotesca del personaje humilde que Carlos Arniches ya había presentado en obras situadas en la estela de *Es mi hombre* [...]. Un grotesco que en ocasiones sólo da pie al humor, pero que en la película de Nieves Conde es utilizado con toda su potencialidad, la misma que en el marco teatral ya había conseguido plasmar en algunas ocasiones el citado dramaturgo alicantino (Ríos Carratalá, 1997: 95-96).

El personaje de Evaristo personifica, así, un *tipo* que será recuperado por el propio Fernán-Gómez para su debut en la dirección, muy afín a los Anselmos, Plácidos y demás autrohúngaros que poblarán las páginas de Azcona, tanto con Ferreri como con Berlanga. Así, del actor insustituible surge el director, que completa todavía más una carrera impecable en teatro y cine¹⁵⁰. Fernando Fernán-Gómez recoge sabiamente los frutos sembrados durante años en tertulias, funciones y

¹⁵⁰ Pedro Beltrán alababa precisamente su multidisciplinar talento en un fragmento del retrato que le brindó: «Si halláis a un hombre alto / de armonía desgarbada / y una voz que le nace / para cada palabra. / Sabe muchos oficios / de los de juglaría / y componer sus versos / por la cuaderavía [...] / Si es que lo halláis, digo... / si es que os tiende su mano, / no dejéis que se escape, / que queda poca gente / de tan noble linaje / que se extingue la raza / de los hombres cabales / porque es un homo-sapiens, / Fernando el comediante» (Beltrán, 2002: 34-35).

rodajes para fabricarse una filmografía sorprendente y fiel al tono teatral, experimental¹⁵¹ y grotesco que nos interesa subrayar.

El cine de Fernán-Gómez constituirá una singular salsa fílmica, irregular pero sabrosísima, resultante de acrisolar la experimentación formal de los *telúricos* con el *descuido* popular y sainetesco de Neville; su propia y galdosiana voluntad realista y costumbrista¹⁵² con los más vigorosos *arrebatos* vanguardistas que provenían de Gómez de la Serna tanto como de Jardiel Poncela o de Mihura [...]. La cumbre de este primer proceso de espesor y distanciamiento crítico capaz de entrelazar las lecciones más elementales del neorrealismo italiano que él mismo había contribuido decisivamente a introducir en España con el sainete fílmico tan dificultosamente puesto en pie durante los años cuarenta, tiene lugar en sus célebres *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959) (Castro de Paz, 2010: 11).

Se trata sin duda, como bien explica Castro de Paz, de la deconstrucción del sainete clásico en favor de los nuevos aires neorrealistas, pero con las lecciones teatrales bien aprendidas tanto del humor absurdo de Mihura como de los afilados diálogos de Jardiel Poncela. Fernán-Gómez se estrena con una «innovadora voluntad formal, deformante y radicalmente metadiscursiva, de inequívoca raíz jardielesca» que le permitirá afilar «el ángulo de humor con el que se contemplan las cosas» (Castro de Paz, 2010: 94). Antecedentes sin duda teatrales, pero con las preocupaciones de entonces, como haría por las mismas fechas Monicelli en equivalente espesor cómico. Conectamos a Fernán-Gómez precisamente con Monicelli por su alergia al intelectualismo y su acercamiento a lo popular sin paternalismos ni manipulaciones. Fernán-Gómez pretendía indudablemente dirigirse a un público popular, partir del sainete costumbrista y de un personaje ya visitado previamente en otras cintas para reírse de los dolores cotidianos. Poco a poco, los juegos metateatrales van distanciando al personaje, que resulta al mismo tiempo reconocible y abstracto, y se irá oscureciendo la trama para acabar rozando el esperpento.

Establece asimismo, hacia él y como narrador, *una distancia progresivamente crispada* basada en [...] forzamientos o rupturas de los códigos genéricos, narrativos y representativos en los que se inserta el relato que protagoniza. Por así decirlo, la distancia irónica y/o el ocasional sarcasmo, la socarrona incredulidad que Fernando Fernán-Gómez había sido ya capaz de imprimir a «su» personaje en comedias interpretadas a las órdenes de otros directores, van a extenderse, como *esperpentizador rizoma*, a las más diversas facetas del «trabajo de cineasta» desde el momento en que, como guionista y realizador, cuenta con el control narrativo y visual del texto que [...] *él mismo* pone en pie (Castro de Paz, 2010: 105).

¹⁵¹ En relación con sus experimentaciones formales, es significativa la amistad que Fernán-Gómez mantuvo con un grupo de cineastas, «Los Telúricos» (Serrano de Osma, Lazaga, Llobet Gracia y Torres Garriga, entre otros, de donde nacería el IIEC). Éstos planteaban un tipo de cine que encarase la censura a través de la experimentación formal, y, según Pérez Perucha, Fernán-Gómez terminó convirtiéndose en portavoz y actor protagonista de proyectos más bien dificultosos y raros (Pérez Perucha, 1985: 39).

¹⁵² Recuérdense también las muchas intervenciones del multidisciplinar creador, en el terreno de la novela de corte realista, donde destacan *El viaje a ninguna parte* (1985), *El mar y el tiempo* (1988) o *La Puerta del Sol* (1995).

Las constantes rupturas y dilataciones temporales del protagonista para dirigirse al público, a la manera de un aparte teatral, *distancian* de la trama, pero acercan emotivamente al espectador con sus raíces de teatro popular. No cabe duda de que Antonio renace del Juan de *Esa pareja feliz* (y funcionan como secuelas más o menos pretendidas), y que todo el proceso distanciador está ya perfilado en la ya comentada secuencia de la noria: «En esa sutil y decisiva elevación de la noria [...], Bardem y Berlanga ponían sobre el tapete, bien que embrionariamente, el despegue de un proceso de crítico distanciamiento y crispación de la mirada» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 163-164). Parece como si se tratase de una progresión sutil pero firme, una grotesquización del realismo costumbrista que va elevando el tono película a película, y que cristaliza en estos últimos años cincuenta. Tanto es así, que cuando a Fernán-Gómez le preguntaron por el hecho de ser una película mucho menos neorrealista que *Esa pareja feliz*, respondía lo siguiente: «Claro, se trata de un neorrealismo muy tamizado por el paso de los años. El ángulo de humor con el que se contemplan las cosas en *La vida por delante* es más acusado. Es también mucho más satírico y más irónico. Hay una menor servidumbre al realismo fotográfico que surgió como secuela del neorrealismo italiano» (Hidalgo, 1981: 20).

A partir de estas dos películas, las incursiones de Fernán-Gómez en la dirección ya en la siguiente década encuentran una crispación con la que se acerca mucho más claramente al abismo trágico del esperpento¹⁵³:

Sainetes *deconstruidos* y crispados —pese a la aparente ligereza cómica y costumbrista con que dibuja situaciones a veces realmente angustiosas, tan próximas con seguridad a las vividas por el público de clase media al que se dirige—, la negrura y la incipiente ferocidad de esa mirada reflexiva y progresivamente afilada —que tiene aquí en Jardiel Poncela a uno de sus indiscutibles referentes literarios— alcanzará sus máximas expresiones [...] en dos títulos de los años sesenta, piezas maestras de su filmografía: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964) (Castro de Paz, 2010: 12).

Así pues, Fernán-Gómez firmará casi por inercia sus dos obras maestras¹⁵⁴. La primera, *El mundo sigue*, viaja en paralelo con la felliniana *Dolce vita*, comenzando por ese título que funciona como un oxímoron semántico, contraste de la decadencia dolorosa de todos sus personajes. Situada en el barrio de Maravillas, Fernán-Gómez se acerca a la vida difícil de una familia azotada por la violencia de la pobreza, su trama recuerda también a la de *Rocco y sus hermanos* (1960), a pesar de que el estilo esté plagado de elementos grotescos (que Visconti no presenta), sobre todo con la presencia de un humor muy afilado y cínico. El personaje de Elo (Lina Canalejas), la hermana

¹⁵³ Piénsese sobre todo en la ya plenamente esperpéntica *El extraño viaje* (1964), en la que ya no hay gente corriente, sino monstruosos títeres grotescos y de la que pasaremos a hablar seguidamente.

¹⁵⁴ En 1963 su muy existencialista *El mundo sigue*, y en 1964, ya de la mano del citado guionista Pedro Beltrán, la culminación decisiva del grotesco con las andanzas de los siniestros hermanos en *El extraño viaje*

enamorada aunque desesperada y suicida, recuerda lejanamente a Emma, la amante de Marcello en *La dolce vita*, aunque aquí el Casanova protagonista sea más bien un pobre diablo obsesionado con las quinielas (el propio Fernán-Gómez). Además, la moderna filmación de la trama también revela una (literal) caída en picado, que acompaña al descenso de personajes y discursos¹⁵⁵, las exigencias morales se dejan caer siempre que haya dinero en la ecuación, así como se baja de manera constante la escalera de la buhardilla familiar. *El mundo sigue* es el relato del renovado y desarrollista *via crucis* de sus personajes, con espacios fuertemente metafóricos que tiene ya pocas concomitancias con los referentes neorrealistas puros.

La consumación demoledora «de una tradición fílmica que no había dejado de crecer y dar muestras de vitalidad estética [...] desde el mismo fin de la contienda bélica» (Castro de Paz, 2010:



Fotograma de la esperpéntica *El extraño viaje*

10) se da al llegar a *El extraño viaje*. En el pueblo de Loeches¹⁵⁶, conviven tres hermanos embrutecidos por la violencia y la desolación. La enjuta y tiránica hermana mayor maltrata a los dos menores, por lo que deciden asesinarla. Una obra maestra del grotesco en forma y fondo, donde la animalización de los personajes llega a sus máximas cotas. En este caso, y a diferencia de *El mundo sigue*, la deformación traspasa de lo moral a lo físico:

El opresivo universo familiar, abigarrado y grotesco de la *familia* Vidal, por su parte, aunque *nace* también en la plaza, es, como señalábamos, esencialmente interior y basa su extraordinaria fuerza en la mezcolanza entre un «modelo grotesco» [...] y ciertos recursos del cine detectivesco, de suspense y de terror hollywoodienses [...]. Dicho modelo grotesco se sustenta, aquí, tanto en un trabajo de dirección de actores que busca una interpretación siempre controlada en su necesario *exceso*, como en la labor de escenografía, decoración y vestuario que hace que la residencia en la que malviven estos desgraciados y neuróticos *freaks* de pacotilla alcance verdadero rango protagónico (Castro de Paz, 2010: 233).

Ese extraño viaje del que nos habla la cinta es el del individuo hacia el interior de sí mismo, con toda la oscuridad y la grotesquización que merece el acercarse a los límites del abismo. Un abismo no tan lejano de la realidad. El neorrealismo brilla por su ausencia, todo en ella es

¹⁵⁵ Un descenso paralelo al descendimiento dantesco de Marcello en *La dolce vita*, que, recordemos, comienza en un helicóptero en lo alto de la Ciudad del Vaticano y termina al borde del mar.

¹⁵⁶ Aunque se les obligase a cambiar el lugar del crimen, la historia estaba basada en un hecho real: el célebre crimen de la playa de Mazarrón que había consternado y fascinado a la sociedad de la época y que nunca se resolvió. El omnipresente Berlanga especuló con un posible final que luego Pedro Beltrán convertiría en guión para la película.

expresionismo grotesco; y sin embargo, o tal vez por ello, resulta implacablemente realista a la manera de *Las Hurdes* de Buñuel. Castro de Paz cita una opinión de Miguel Marías que dice así:

El extraño viaje es uno de los pocos films españoles que han sabido ver en profundidad la realidad del país, apartándose del naturalismo gracias al exceso y a la caricatura, y dándonos una imagen de la vida española todo lo negra y pesimista que cabe, a través del humor negro [...]. Film encerrado en sí mismo, claustrofóbico, opresivo, sarcástico, macabro y mugriento como pocos [...] ha sabido hacer de la fealdad y la pobreza un uso estético adecuado al ambiente mediocre que describe, resaltando hasta la caricatura sus rasgos más negativos y reveladores (Castro de Paz, 2010: 220-221).

El kafkiano universo de esta peculiar familia supera en monstruosidad a su coetánea *El Verdugo*, que elige una línea más abstracta de grotesco, más apegada a lo mundano. Las dos son enormes referentes de nuestro cine grotesco, y, en general, de nuestra más brillante (que no luminosa) cinematografía.

Pero antes de llegar a los sesenta y *El verdugo*, se fragua una llegada que ya habíamos anunciado y que va a determinar la maestría de nuestra estética: Rafael Azcona. Está claro que la aparición de Azcona en el terreno del guión cinematográfico va a transformar completamente su generación, y de paso, va a marcar un clarísimo antes y después en el cine español. No en vano, según Fernando Trueba, Azcona es «el único genio que ha dado el cine español»¹⁵⁷ (Olmeda, 2010). Sus colaboraciones en proyectos junto a Marco Ferreri¹⁵⁸, y al ya entonces consolidado Luis García Berlanga¹⁵⁹, suponen un auténtico revulsivo del género, así como una apuesta firme por un cine autónomo y sin complejos. Este será el salto definitivo del sainete grotesco al esperpento.

Todo empezó con una llamada de teléfono¹⁶⁰. Como diría Valle-Inclán, «de repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático» (Valle-Inclán, 2010: 122). El lugar era la oficina de *La Codorniz*, donde Azcona cobraba los chistes gráficos a cuarenta pesetas y los cuentos a quince duros¹⁶¹. Corría el año 1956. Al aparato estaba Marco Ferreri, un milanés que había llegado a España con el firme propósito de convertirse en productor de éxito, y que se ganaba el pan vendiendo cámaras tomavistas y cinemascope. Ferreri había leído uno de sus cuentos, *El pisito*,

¹⁵⁷ Algunas de las sucesivas citaciones son transcripciones de documentales y entrevistas audiovisuales, de ahí la ausencia de paginación.

¹⁵⁸ *El pisito* de 1958 y *El cochecito* de 1960.

¹⁵⁹ Al que conoce en el rodaje para TV de *Se vende un tranvía* (1957), se reencuentra con él en *Plácido* (1961) y llega a la maestría en *El verdugo* (1963).

¹⁶⁰ Así lo recuerda el propio Azcona en un articulito dedicado a Marco Ferreri titulado «Una llamada a *La Codorniz*», publicado en un homenaje al milanés: *Antes del Apocalipsis*.

¹⁶¹ Conviene recordar otra similitud enorme con Federico Fellini, que en los años cuarenta trabajaba en el *Marc'Aurelio*, revista romana en la que se miraba *La Codorniz* como modelo al que aspirar. «Federico», «Fefé» o «Fellini» a secas, también cobraba por chistes y viñetas antes de ser descubierto por Roberto Rossellini.

publicado gracias al apoyo de Mihura, Tono y Mingote en *La Codorniz*, y le ofreció el oro y el moro por hacer su adaptación cinematográfica: «lo vamos a hacer y vas a ganar el dinero a paladas», dijo, según recuerda Azcona (Piñuela, 2007).

Ferreri aseguraba al teléfono que esto ocurriría dada su experiencia en la producción, o así trataba de convencer a Azcona, que no acababa de creerse demasiado la oferta. La verdad era que tras el proyecto colectivo ya citado *L'Amore in Città* (1953) que había producido Ferreri junto a Zavattini en Roma y en el que participaron nombres tan insignes como Fellini o Antonioni, su labor había caído en un cierto olvido. Sólo su complicidad con Azcona conseguiría resucitarlo, precisamente cuando el agotamiento del modelo neorrealista era ya más que patente.

Yo esto lo supe después pero Marco Ferreri en el cine italiano lo había hecho todo, había hecho producción, había hecho interpretación, había hecho de todo excepto dirigir [...]. Yo le dije: Pero Marco, si no encuentras dinero para producirla, ¿por qué no intentas proponerte como director y que sea otro quien te dé el dinero? Entonces me miró con sus ojos azulones, [...] y acabó por hacerme caso (Pérez Piñar, 2006).

Así, Ferreri se puso a los mandos de la dirección y tarde o temprano apareció un productor, *El pisito* empezaba a ser una realidad. Ese primer guión, adaptación del cuento del propio Azcona, contaba la historia de una pareja, Rodolfo y Petrita (José Luis López Vázquez y Mary Carrillo), que, llegada la hora de casarse y en ausencia de un piso al que irse a vivir, urden un plan¹⁶². Él se casaría con una anciana para heredar el piso una vez



El esperpéntico triángulo amoroso de *El pisito*.

ésta pasase a mejor vida; pero claro, a la hora de la verdad la vieja no acaba de morir. De nuevo el problema de la vivienda, como en *Totò cerca casa*, *I soliti ignoti* o *El inquilino*, una historia cercana a la farsa en la que Ferreri vio algo reconocible para él y para los italianos, un tono paralelo: el esquematismo caricaturesco de los personajes y el ambiente kafkiano generaban una salsa grotesca de lo más succulenta.

Entonces no me di cuenta pero después he comprendido. No es que a él le volviera loco la novela, lo que pasa es que todo el cine italiano de la posguerra italiana, incluido el Neorrealismo, está escrito por gentes que venían de revistas humorísticas [...]. Cuando viene aquí, ve que está *La Codorniz*, ve que hay una colección de novelas de humor, y piensa que como eso ha funcionado en Italia, ¿por qué no va a funcionar aquí? (Pérez Piñar, 2006).

¹⁶² Estos dos personajes funcionaban como caricaturas del tipo de español medio sin salida en la España de aquellos tiempos, estaban en la línea de los *sposini* provincianos que ya habíamos encontrado en Fellini, Monicelli o Berlanga.

Al cabo de los años, Azcona entendió la estrategia de Ferreri, quien efectivamente buscaba en *La Codorniz* el talento que había salido de las viñetas del *Marc'Aurelio* y que había significado la gran revolución del cine italiano de los cincuenta y la superación del neorrealismo ortodoxo¹⁶³. Nada más. Y nada menos.

En la Italia de los años 50 casi todos los grandes cineastas que Ferreri había conocido (Fellini, Pinelli, Steno, Flaiano (sic.), Age y Scarpelli...) procedían de la revista satírica *Marc'Aurelio*, un importante filón de talentos por donde pasaron los intelectuales italianos más importantes. Cuando el joven productor llegó a Madrid le debió parecer natural buscar en la revista satírica española de más éxito, *La Codorniz*, a un autor con el que iniciar su aventura española (Carpio, 2008: 19).

Aunque aquello del «dinero a paladas» nunca ocurrió, como siempre ocurre con las promesas de sus personajes, fue gracias al italiano que Azcona llegaría a ser nuestro Azcona.

El Pisito cae por sorpresa en el panorama del cine español de finales de los 50. Fiel a su adaptación al autor original, pero con esa «mirada extranjera» que Azcona apunta como mérito de Ferreri [...] lo que hace *El Pisito* es ahondar el universo azconiano, darle un rostro a los personajes y dotarlo geográficamente de un Madrid que se exaspera en el arrastre neorrealista que Ferreri aporta desde su mirada italiana (no olvidemos que el director ha trabajado con Zavattini) (Frugone, 1987: 54).

El referente de Zavattini, el modelo de toda la cinematografía neorrealista, sigue siendo poderoso, aunque ahora, aquella tendencia a la ternura y la fábula ha quedado relegada, que no superada, por las crispación grotesca. *El pisito* favorece la risa socarrona, cínica, oscura y trágica, tal vez por eso España sea su idóneo espacio de creación. Así lo piensa Tullio Kezitch:

En esos momentos, los españoles consideraban el neorrealismo y a Zavattini como un punto de referencia importante, pero Marco lo había superado y quería ir más lejos. Era más joven, más atrevido y con menos escrúpulos, y había inventado un cine que se acercaba más a Buñuel, al surrealismo y al Dalí de los primeros años. Por esta razón encuentra que la España de entonces es el terreno apropiado para iniciar su obra (Carpio, 2008: 32).

A partir de entonces se encumbró, para suerte de todos, un fructífero matrimonio a la italiana, con quince películas en común. Azcona y Ferreri comparten una cierta desconfianza hacia las mujeres y un trasfondo de melancólico desencanto por la vida. Su colaboración dura tres décadas; su amistad, toda la vida¹⁶⁴.

¹⁶³ Ya hemos visto que ése será el gran cambio de superación del neorrealismo canónico, aplicar lo aprendido en años precedentes, pero añadirle las viejas fórmulas de la farsa, transformando el melodrama crítico en comedia grotesca e intentando no perder un ápice de preocupación social.

¹⁶⁴ Todo ello aliñado por colosales comilonas. Azcona reconoce no haberse reído «con nadie como con Marco Ferreri, y había otra cosa que nos unía que era el comer. [...] Hubo una vez que le dije: mira, Marco, Extremadura es la región más grande de España. ¿Por qué no vamos y nos la comemos?» (Alegre, 2007). Más de treinta años de sobremesa y risa descarnada cosecharon un cine oscuro y esperpéntico, coronado por su obra cumbre, *La Gran Comilona* (1973).

Aunque siempre decían contar las cosas como las veían y sin intención de provocar, sus películas devuelven una realidad sarcástica y corrosiva, tal vez por ello su radicalismo en el tono tardó en aceptarse debidamente. «El mundo cultural no estaba preparado para apreciar este cuadro esperpéntico, habitado por una galería de personajes desesperados, pobres, sin ninguna *gravitas* o rigor moral, en el que confluyen de manera natural neorrealismo, sainete y humor negro. Ferreri, con su mirada de extranjero, inaugura con *El Pisito* un neorrealismo más moderno, atrevido y actual» (Carpio, 2008: 31).

Queremos enfatizar algo poco notado hasta la fecha, y es el hecho de que Ferreri le diera alas a Azcona y le abriera la puerta de Italia. Esa puerta que Azcona cruzó incansablemente a lo largo de su carrera, por la que asomaba una libertad inimaginable en el Régimen. Él mismo decía: «En España sólo se pensaba en morir bien mientras los italianos estaban interesados en vivir lo mejor posible. Me apunté enseguida» (Carpio, 2008: 46). Además, al llegar a Roma se codeó con lo mejor del cine moderno, que lo consideraron en seguida uno de los suyos: «Él me llevó a Italia. Me llevó de la mano. Y en Italia descubrí que todas las cosas que decía Ferreri eran verdad y yo creía que eran mentira. A mí me ha invitado a cenar en su casa Fellini, me ha invitado a ver un primer pase de una película Antonioni, he conocido a la gente por él, esa es la verdad», recordaba Azcona (Pérez Piñar, 2006). Este es un hecho verdaderamente relevante: en su apuesta cinematográfica posterior se nota el influjo de Ferreri, pero también el de Fellini, Flaiano, Steno o Monicelli, directores y guionistas a los que frecuentó de manera asidua durante una década¹⁶⁵. Como decía Carlo Lizzani: «La presencia de Azcona en la ciudad nos convenció de que Roma y el cine italiano, gracias a Fellini, se habían convertido en el París de inicios del siglo XX. Nos sentíamos orgulloso (sic.) de que un intelectual tan prestigioso como Azcona, que hubiera podido tranquilamente establecer su casa en el exilio de París, hubiera decidido establecerse en Roma» (Carpio, 2008: 46).

Azcona descubre Italia gracias a Ferreri, y por su parte, Ferreri encuentra en España un estupendo lugar donde ejercer de pícaro o de *vitellone*. Son tiempos en que predomina un arte de arreglárselas, igual que lo hacían los *soliti ignoti* de Monicelli en ese mismo 1958. «Asistíamos a las procesiones y tocábamos el culo a las chicas. Era un sitio extraordinario, lleno de vida, de fiesta, de fiesta pagana. Es el lugar donde he conseguido, gracias a todas esas cosas, realizar mis primeras películas» (Carpio, 2008: 24)¹⁶⁶. No hay duda de que la España franquista no era igual a la Italia democristiana, pero para Ferreri había algo en esta simbiosis que tenía sentido. Era como si la España de los cincuenta fuera la prebélica y mussoliniana Italia de los cuarenta, porque en España

¹⁶⁵ La compenetración entre ambos es total e Italia se convertirá en la fuente de inspiración e ingresos para el Azcona de los años sesenta, que no trataremos en extensión en este trabajo pero que sin duda es necesario apuntar.

¹⁶⁶ Ferreri a J. Soler Serrano, citado por Maite Carpio.

se mezclaba lo anárquico y lo católico en simbiosis sorprendentemente pacífica¹⁶⁷. Tal y como había dicho Kezitch (Carpio, 2008: 38): «¡Marco consiguió descubrir su propia libertad en el país menos libre de Europa!», y así, por una incongruente paradoja, España era el lugar perfecto para dar el último escalón grotesco:

A este respecto dice Lizzani: «recuerdo que en aquellos años se estaba levantando en España un viento de cambio, el mismo que habíamos vivido en Italia en 1938. Por aquel entonces sentíamos que la nueva época que comenzaba en España podía ser una oportunidad; nos llegaban noticias de un país en el que se estaba alzando el viento de la innovación, que se sentía sobre todo en el cine y en la literatura» (Carpio, 2008: 38).

Este *matrimonio a la italiana* funciona como crisálida final de nuestro proyecto de desentrañar los ojos de la máscara es este encuentro fundacional de Azcona y Ferreri, pues sin él, Azcona no habría conocido a Berlanga y quién sabe cómo habría firmado el cine español sus mejores cintas. El matrimonio profesional Azcona-Ferreri gozó de una salud envidiable, aunque, como a menudo bromeaban, se le permitía algún escarceo extramatrimonial con otros directores. Ese mismo 1957, mientras se preparaba *El pisito*, Azcona es contratado para escribir el episodio piloto de una serie, *Los pícaros*, cuyo primer capítulo se llamaría *Se vende un tranvía*. Durante la preparación de ese proyecto, conoce a Luis García Berlanga. Era el proyecto sucesivo a *Los jueves, milagro* y Berlanga estaba vetado de todo proyecto hasta nueva orden ministerial, por lo que *Se vende un tranvía* la firmaría su ayudante de confianza, Juan Estelrich¹⁶⁸. Berlanga y Azcona se entienden muy bien y hablan de proyectos para el futuro. No tardarán en llegar.

Poco después, Azcona se reencuentra con Ferreri para hacer *El cochecito*¹⁶⁹, la historia de un viejo que finge ser paralítico para conseguir un transporte de paralítico como el que tienen todos sus amigos impedidos, y así no sentirse desplazado. Dice Santi que «Tarantino no conseguiría hacer un film tan provocador como *El Cochecito*» (Carpio, 2008: 37), tal vez porque es una historia envenenada de dolor que provoca una risa incómoda: «Esta historia que podía haber sido patética, dramática y trágica, nosotros la contamos como si fuera una comedia. Cuando termina la historia, hay veces que te avergüenzas de haberte reído y eso está bien», recuerda Azcona (Carpio, 2008: 31). Muy lejos, por tanto, de las buenas intenciones zavattinianas, del costumbrismo sainetesco y de la rehumanización que izaba la bandera del neorrealismo ortodoxo. Las últimas puntadas de grotesco son muy oscuras:

¹⁶⁷ «Lo increíble es que el país estaba bajo la dictadura de Franco, pero nosotros llevábamos una vida muy anárquica. La anarquía profunda de los españoles: el pobre en medio de otros pobres. Porque los españoles son católicos pero son también anárquicos. Católicos para el drama pero al mismo tiempo paganos» (Carpio, 2008: 19).

¹⁶⁸ Estelrich es otro sospechoso habitual del grotesco que años después se juntará con Azcona y Fernán-Gómez para zurcir su maravillosa *El Anacoreta* (1977).

¹⁶⁹ Rodada en el 58 y estrenada en 1959.

Es evidente que no era fácil para ciertos planteamientos ideológicos de la izquierda cultural desprenderse de una pesada carga dogmática. *El Cochecito* muestra una realidad sórdida, negra sin paliativos, que borra de un plumazo lo restos costumbristas de *El Pisito*, para caer de lleno en el más despiadado esperpento [...]. La sátira de humor negro que proponían Ferreri y Azcona representaba una auténtica revolución cultural (Carpio, 2008: 37).

Labarthe considera que Ferreri aporta en *El cochecito* un punto de vista *neo-neorrealista*, es decir, un todavía más allá del neorrealismo. Relaciona *El Cochecito* con *Umberto D* de De Sica, aunque reflejada en un espejo distorsionado; como si hubiéramos girado todavía más la llave del



La crispación ya esperpéntica de *El cochecito*.

grotesco fabricando un neorrealismo con tintes de Valle-Inclán o, como dice el crítico, un «zavattinismo alla Buñuel» (Labarthe, en Sánchez, 2006: 121). Si para Hovald, *Umberto D* era ya un «Charlot burlesco, como de una comedia que no hace ya reír» (Hovald, 1962: 190), el don Anselmo que fabrica Pepe Isbert es la versión animalizada y grotesca de ese mismo anciano, una historia neorrealista pero con la sorna y el dolor de una pintura negra de Goya. Ferreri entronca perfectamente con la

gran tradición española¹⁷⁰, y precisamente en torno al neorrealismo Ferreri se sentía un italiano «españolizado»:

Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis películas. El aspecto puede ser neorrealista, pero no la substancia [...]. Hemos discutido un poco sobre ciertos puntos. Él decía que en la realidad española no existen. Y él es español. Luego descubrimos que algunos puntos análogos ya existen en Valle-Inclán [...], los había visto muchos años antes y yo los volví a encontrar, yo que soy un extranjero. A veces ser extranjero es importante [...]. Cuando se tienen bajo los ojos ciertas cosas desde siempre, uno se habitúa. Ya no sabe verlas (Frugone, 1987: 56).

Se trata, en realidad, de fabricar un *nuevo* neorrealismo para una nueva sociedad que se embarca en los años sesenta. Un neorrealismo que no refleja, sino que distorsiona, como así lo expresaban Erice y San Miguel: «No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de la realidad cotidiana» (Carpio, 2008: 36). Así, a fuerza de distorsionarlo todo se genera una estética sistemáticamente deformada. Tal y como

¹⁷⁰ ¿Extraña acaso que Ferreri lea más literatura española que italiana? Él mismo decía lo siguiente: «En España he comenzado a interesarme, por primera vez, por los problemas que sentía más cerca... Al principio no leía mucho. El único período de lectura en mi vida ha sido el período español: prácticamente conozco más clásicos españoles que autores italianos o franceses» (Carpio, 2008: 40).

nos recomendaba Max Estrella, las normas clásicas del neorrealismo han sido transformadas con matemática de espejo cóncavo. Como decía Carlo Lizzani:

Marco Ferreri pertenece a un período que, aún habiendo heredado la estética neorrealista, es capaz de desarrollar una visión de la realidad que ya no tiene relación directa con los hechos, sino que prefiere la clave metafórica [...]. Después del neorrealismo, la realidad es mucho más complicada y pesimista. La sociedad empieza a manifestar problemas psicológicos y sociales más sutiles y complicados que en la posguerra; sobre todo emerge el individuo. Ferreri es protagonista de esta época porque sabe reflejar en una historia privada lo que sucede a nivel general, social (Carpio, 2008: 37).

Eso hace en *El cochecito*, contar una historia privada que, al final, resulta la historia de todo el mundo. Emerge el individuo. Enrico Bergier, ayudante de dirección en este filme, decía que era «un milagro, porque es una historia que si tú la cuentas no significa nada, pero cuando tú la ves, significa el universo, significa la humanidad, significa todo. [...] Es un milagro porque se unen todos los elementos necesarios para hacer lo que se llama un capolavoro» (Olmeda, 2010). El sainete se ha retorcido hasta sus últimas consecuencias fabricando una obra universal y absurda, que habla de todo y de nada al mismo tiempo.

Como ya se ha dicho, su adulterio extra-Ferreri más continuado se produjo con Luis García Berlanga, con el que fundaría otro tándem magistral. En 1961, llega *Plácido*¹⁷¹, esa corrosiva fábula sobre la caridad que ya por entonces sería nominada al Oscar. De hecho, se podría decir que Azcona le aporta a Berlanga el ingrediente definitivo: «Existe un Berlanga de antes y un Berlanga de después de Azcona. La poesía tierna y/o traviesa de los films de Berlanga anteriores a *Plácido* se trastocó y a partir de entonces Berlanga cultivó el que podría llamarse ciertamente “sainete con cianuro”» (Gubern, 1997: 58). La aparición de Azcona significa sin duda un revulsivo hacia la carcajada esperpéntica¹⁷², aunque se quejaba Berlanga con razón cuando le achacaban que antes de Azcona su cine no tenía acidez ni mala uva:

Con Azcona refuerzo la miserabilidad de todo y de todos, pero eso es algo que ya estaba en mí. [...] Además Azcona es un hombre más moral, más deseoso de salvar a la humanidad que yo. [...] En mis películas puede aparecer una patada a un paralítico o a un pobre. ¿Estoy siendo cruel? No. Estoy diciendo que el pobre no es menos que yo y que, también a él se le puede dar una patada en el culo. Esto no es crueldad, sino todo lo contrario. Es la negación del paternalismo de la falsa bondad, de la falsa caridad (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 79).

¹⁷¹ La colaboración entre Azcona y Berlanga se hizo esperar casi cuatro años dados sus problemas del segundo con la censura y con su propia indecisión, aunque el resultado estuvo más allá de toda expectativa. Por entonces a Azcona ya le había dado tiempo a estrenar con Ferreri *El pisito* y *El cochecito*, así como participar en algún que otro proyecto. Cuentan que Berlanga se interesó por llevar a la pantalla *El Cochecito*, pero Ferreri se le adelantó. El resultado, sin embargo, le pareció magnífico.

¹⁷² Lo que Bernardo Sánchez calificó como el «pre» y el «posrafaelismo» (Sánchez, 2006: 15).

La idea original de *Plácido* era de Berlanga¹⁷³, pero sabía que para meterle el dedo en la llaga a la sociedad española era necesario un toque corrosivo que retorciese aún más sus sainetescos títulos previos, así que recurrió a Azcona: «Berlanga y yo estábamos impregnados del caldo de cultivo que era la sociedad española y a los dos nos tiraba mucho ese género del sainete y la comedia grotesca. Me llamó cuando vio *El Pisito* y estuve estupendamente con él» (Carpio, 2008: 43). Un sainete con cianuro, un esperpento costumbrista... o la vida misma. Hay que dar cuenta de la maestría de aquel contable de Logroño, que en el lapso de cinco años escribe nueve guiones, de entre los cuales hay, como poco, cuatro títulos que pasan directamente a ser genuinos clásicos de nuestro cinema, tejiendo las tradiciones grotescas más esenciales con los problemas propios de su mas ferviente actualidad.

En ese cine rabioso y radical, inmejorable espejo de su época, alcanzó también su culminación el reflejo de una tradición [...] genuinamente española que incluye nombres como Cervantes, Quevedo, Goya, Solana y Valle-Inclán y de la que Azcona se reveló como ilustre heredero [...]. Demostró haber asumido la visión del mundo y la estética implícitas en esa corriente, una mirada tan lúcida como absolutamente desoladora (Alegre, 1997: 21).

Plácido, cuyo título original era el más lapidario *Siente a un pobre en su mesa*, cuenta las argucias de un padre de familia que debe pagar las letras de su motocarro a pesar de ser invitado como «pobre oficial» a la mesa de los Helguera en Nochebuena. Como dice Alejandro Díaz¹⁷⁴:

Este cine llamado de "estética franquista", en las antípodas de aquel cine oficial de folclóricas, héroes militares y sacerdotes, si bien con similar carcasa (los mismos actores), surge [...] de la (tragi)comedia y el neorrealismo italianos, con Cesare Zavattini como uno de los referentes más claros de éste último [...]. También Rafael Azcona [...], que tuvo, según parece, que viajar a Roma durante la gestación del libreto, conoce la obra de Zavattini, pues en aquellos años trabaja al lado de diversos directores italianos [...], y se encuentra muy unido a ese país. Lo más zavattiniano de las películas de Berlanga y Azcona es el acercamiento que hacen a las gentes sencillas de la vida cotidiana, sin sensiblería, pero con una piedad final, que hace que se alineen incluso junto a aquellos a los que querían atacar en un principio (Díaz, 2010).

El pobre se sienta en la mesa del rico, consigue entrar en el banquete y resquebraja la esencia de las desigualdades que los separan. La distancia del intruso con respecto al banquete refleja la tragedia que subyace al problema de las jerarquías. La posguerra ha generado un mundo desigual, donde el único dios verdadero, por mucho nacional catolicismo que se precie, no es otro que el dinero. Todos los invitados se jactan de su posición, de su rol dentro del juego de clases y se comprometen a hacer «favorcillos de amigo» a quien así lo precise. Pero esas promesas son pura palabrería, y la prosperidad no es más que otra utopía. Precisamente ahondando en el caso de

¹⁷³ Al contrario de los proyectos con Ferreri realizados hasta la fecha.

¹⁷⁴ Alejandro Díaz (2010). «Feliz Navidad» en *Miradas de cine* [En línea], disponible en: http://www.miradas.net/0204/clasicos/2004/0408_placido.html [Último acceso el 10 de noviembre de 2014].

Plácido, dice Perales: «La intención de Berlanga era concluir la cinta con un banquete colectivo donde unos y otros se enfrentaban y la situación degeneraba en una batalla campal» (Perales, 2011: 237). Una batalla campal que tiene mucho de lucha por la vida, de arribismo picaresco y de engaños producto de una sociedad injusta. Ante todo, se percibe esa trágica realidad que revelan sus no menos infortunados desenlaces. El intruso que se sienta a la mesa, ese pícaro que conseguía desestabilizar el equilibrio de poderes de las engalanadas mesas de comedor, jamás consigue prosperar, pues, como ocurría en la picaresca del Siglo de Oro, el determinismo es implacable:

El humor que surge en tiempos de ruina, miseria e infamia no perdona, y se enuncia desde un cierto estado de anonadamiento que refleja el desmembramiento profundo por el que rampa la sociedad. [...] La irreverencia —incluso la aparente crueldad— en el trato cómico y comediográfico a las clases menestrosas [...] no ha de ser tomado literalmente, sino más bien como un indicio monstruoso del cinismo estructural (Sánchez, 2006: 157-158)

La miseria no perdona, la estructura es tan férrea como negra es la vida. Sólo queda la risa como salvavidas de la picaresca en un mundo que no parece aportar finales felices:

En las películas que escribió Azcona a menudo las cosas más tristes dan risa. La inspiración del guionista partía de las historias que pasaban en la calle para completarse luego en su laboratorio de artista del absurdo. *Plácido* es una de esas películas que conmueven hasta la risa pero acaban dejando un amargo regusto. En aquella España de palo, tentetieso y garrote vil, Rafael Azcona y Berlanga encontraron la manera de denunciar la infamia de la dictadura sin privarnos de la risa (Tirado y López Álvarez, 2009).

La película se urde como una metáfora de la sociedad que se materializa en un gran carnaval grotesco¹⁷⁵. Podría interpretarse la caótica cena en Casa de los Helguera como un carnavalesco mundo al revés: los pobres atiborrándose de langostinos y los ricos compartiendo anécdotas con los marginados, todos engalanados (o disfrazados) para pasar la Nochebuena con una pátina de solidaridad fingida. Pero, como en todo carnaval, es inevitable que se acabe revelando el traje. Además, debido al célebre empacho de



La cena de Nochebuena de *Plácido*, gran carnaval de desigualdades.

¹⁷⁵ Hernández Les e Hidalgo comentan en su diálogo con Berlanga que les parece que la música de *Plácido* tiene unas tonalidades muy fellinianas, en línea, dicen, con *Amarcord* (1981: 82).

Pascual con los langostinos, la fiesta se torna en boda y funeral al mismo tiempo¹⁷⁶ y se metaforiza el entierro de la sardina. «De pronto, el salón comedor —atestado de gente y de dulces de Navidad— se convierte en un tanatorio» (Sánchez, 2006: 305). Berlanga ha contado alguna vez que la célebre escena del matrimonio *in articulo mortis* está basada de un recuerdo familiar suyo, algo que su madre más de una vez le recriminó¹⁷⁷, pero es gracias a Azcona que se atreve a incluirlo. Además, este retruécano narrativo recuerda también al que ocurre en *¡Que viene mi marido!* (1918) de Arniches¹⁷⁸.

La boda del moribundo es muestra inconfundible de su amor por lo grotesco, y no tanto de un presunto «humor negro» al que la crítica ha aludido incansablemente. Una etiqueta que no suele gustar a sus artífices, tal vez por encontrarla ajena tanto a sus pretensiones como a las fronteras de este país. A este respecto dice Berlanga:

Lo que se llama «humor negro», denominación que a mi me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros hemos inventado esto hace muchos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente ha sido la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado el humor negro. Pero que en España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual (Zunzunegui, 2005b: 164).

Por su parte, Azcona reincide en creer que eso del humor negro no es lo que a ellos les interesaba. Para Azcona eso es una cosa muy inglesa, de Swift y compañía, y muy intelectual, por eso también en seguida se apuntan los franceses (Trueba, 2007). Y sigue diciendo el logroñés: «Yo no creo que el humor sea negro yo lo que creo es que lo que es negra es la vida. Yo me niego a pensar, a admitir al mismo tiempo que la vida es siempre negra. Eso no se podría sostener. De lo negro deriva... la farsa, el esperpento, la risa... No hay más que ver un velatorio» (Piñuela, 2009)¹⁷⁹. En otra ocasión, Azcona también diría esto: «Yo no creo en el humor negro, pero estoy plenamente convencido de que el español tiene un sentido especial del humor, que yo trato de reflejar. Un humor patético, a veces cruel». Un sentido del humor que bien entienden y aprecian los italianos, tal vez porque sea muy paralelo al suyo, como apunta Maite Carpio (Carpio, 2008: 50).

¹⁷⁶ Pascual vivía amancebado, igual que Lázaro de Tormes, y lo obligan a casarse antes de morir para expiar su pecado, porque, como comentaba Bernardo Sánchez, sólo los pobres viven en pecado, o al menos, sólo los pobres tienen que pagar por vivir en pecado.

¹⁷⁷ Así se lo dijo a Hernández les e Hidalgo en su larga conversación (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 20).

¹⁷⁸ La trama de este sainete arnichesco, por otro lado, recuerda mucho a *El pisito* y al pobre moribundo que no acaba de morir.

¹⁷⁹ «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española, homenaje a Rafael Azcona* (2009), TVE.

Así pues, como los buenos sainetes, Azcona construye sus circos en la frontera entre lo típico, lo deformado y lo profundamente naturalista (más allá del realismo), pero en seguida supera lo costumbrista y camina hacia el esperpento de don Ramón:

El realismo de Azcona desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación —tendencialmente esperpéntica— ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico, entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida (Monterde, 1997: 230).

Estereotipos con alma, que son más máscara que individuo, dibujados con trazo grueso pero firme y certero. Como Fellini o como Monicelli, Berlanga escoge a sus actores por lo que puedan aportar de visual, como grandes caricaturas andantes. Y ni siquiera aquí nos desprendemos de la conexión con Italia, pues se habló de traer con la coproducción a Mastroianni para el papel de Plácido¹⁸⁰ y cuando esto resultó imposible, Berlanga eligió a Cassen precisamente porque le recordaba a Alberto Sordi¹⁸¹. Un juego de viñetas y caricaturas lleno de «monstruos abstractos, exóticos y divertidos» (San Miguel y Erice, 1961: 7). Ahí estaba la clave:

Su gran especialidad radica en la originalidad en la construcción de personajes, capaz de hacer verosímil y convincente al sujeto más extravagante. Y, lo que es más notable, la singularidad o extravagancia no se alza como biombo de la realidad social o psicológica y sus personajes y sus historias acaban siendo reconocibles y sintomáticas de un lugar y de una época, lo que les otorga cierta dimensión documental. Un documental al que se llega, no por la vía del espejo, sino por la vía de la mirada grotesca, enlazando con los famosos esperpentos de don Ramón (Riambau, 1997: 237-248).

En definitiva, vemos cómo durante estos últimos años de la década, tanto Italia como España prefieren reírse un poco del hambre y de la muerte, y lo hacen casi en paralelo, construyendo una tonalidad narrativa nacida del tejido grotesco teatral que resulta auténticamente intercambiable. Kezitch sopesó la cercanía tonal entre Azcona y Fellini e imaginó un adulterio a Marco Ferreri que, aunque nunca llegó a darse, habría sido increíblemente interesante:

Ecco lui (Fellini) certamente poteva avere un grande rapporto con Azcona, perché Azcona era un personaggio che stava in quella linea... perché poi Fellini è anche uno che all'italiana fa

¹⁸⁰ Así lo escribió Berlanga, aunque especificando que nunca se creyó que efectivamente fuera a venir el gran actor italiano, en «El momento más peligroso de un film», *Temas de cine*, nº 14-15 (agosto-septiembre de 1961) en Pérez Perucha, 1999: 60.

¹⁸¹ «Cassen, che interpretava Placido, proveniva del music-hall, e Berlanga non era molto convinto all'inizio, ma poi si rese conto che era proprio adatto per il tema trattato di humour negro della pellicola. [...] Berlanga dice di Cassen che «la cara le ricordaba (sic.) un poco a la de Alberto Sordi [...] me refiero a un Sordi de la picaresca, un Sordi quevedesco». Inoltre racconta che “entre las sorpresas que nos deparó el acoplamiento de los actores a los personajes, está el tipo de viejo actor [...]; es un poco el tipo de viejo actor de *I Vitelloni* [...] Azcona y Estelrich vieron a un tipo por la calle, le enseñaron unas frases de escena [...] le dije que estaba contratado”» (Miccolis, 2013: 69-70).

l'esperpento anche lui insomma... è uno sopra le righe, quindi con Rafael sarebbe andato d'accordissimo; purtroppo Rafael era legato a... lui non l'avrebbe mai preso a lavorare perché lavorava con Ferreri (Miccolis, 2013: 266).

Por tanto, Azcona cristaliza el esperpento junto a Ferreri y Berlanga en una salsa fílmica a la que se apuntan desde Italia los sospechosos habituales del grotesco, con Fellini y Monicelli a la cabeza. El magma grotesco ha calado en este cambio de década hasta impregnar todos los resquicios de nuestro paisaje compartido.

Y así, llegamos a *El verdugo*¹⁸², culminación abstracta de nuestro recorrido, pues es la película que más roza el esperpento definitivo. Tras la nominación al Oscar de *Plácido* dos años antes, había comenzado una leve aunque constante proyección internacional¹⁸³, pero Berlanga se consolida definitivamente entonces, tras ser galardonado en Venecia incluso a pesar de las presiones del Régimen¹⁸⁴. Si *Plácido* era la fábula de cómo la pobreza se instala en la mesa del rico por un tiempo debidamente breve, *El verdugo* es la fábula de «cómo la muerte se instala en la atmósfera cotidiana sin posible escapatoria» (Bussièrre-Perrin y Sánchez Biosca, 1997: 44). Es, sin duda, «el guión más poderoso y estructurado de toda la narrativa berlanguiana», como dice García Jiménez (2005: 13). Azcona le reporta al cine de Berlanga la estructura y la uniformidad que precisaba, pues su pasión por el fuego artificial y el mosaico compositivo, que analizaremos más adelante, tendía a diseminar su fuerza. En *El verdugo*, se abandona la coralidad en favor de lo elíptico y lo concreto.

El verdugo representa el más intenso y consciente artefacto contracultural de su época, que supone, además, la más singular propuesta de ese *nuevo* neorrealismo. ¿Por qué? Porque toda ella, en sí, es una trama sistemáticamente deformada. Un «sub-realismo grotesco» (Antón Sánchez, 2008: 34) que pervive más allá del espejo, al desbaratar la ilusión de realidad y entrar de manera completa en la distorsión. Cada detalle de la película es aparentemente realista (una coyuntura económica, una limitación de libertades y un contexto social determinado: la España franquista a las puertas del desarrollismo) y sin embargo, se trata únicamente de esa ilusión estética de realidad. Se juega con la realidad pero no es más que la reflexión grotesca de la misma, que se resquebraja y nos encamina hacia las perspectivas fugadas del expresionismo. La imagen que reporta la cámara ya no

¹⁸² Faltaría por mencionar *La muerte y el leñador*, el episodio de *Las cuatro verdades* (1962) que Berlanga escribe con Azcona, y dirige junto a sus admirados Clair, Blasetti y Bromberger: «todos eran bastante carrozones, y yo el más joven», apuntaba Berlanga (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 82). Se trataba de un trabajo colectivo en torno a lo fabulístico (un homenaje a La Fontaine) y la suya fue la historia de un organillero sin manubrio que junto a su burro, trata de sobrevivir. Cinta de tono metafísico que recuerda en su vagar melancólico a *La strada* (o a los cuadros de De Chirico) y que es enormemente reivindicable.

¹⁸³ «Tengo la impresión de que, en general, mi cine no es muy conocido, a nivel de público, en el extranjero. Por el contrario, he comprobado que los especialistas, la gente de la profesión, sí lo conoce, más incluso de lo que yo podía esperar» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 87).

¹⁸⁴ Luigi Chiarini, un día director del Centro Sperimentale di Cinematografia, dirigía en aquellos años el Festival de Venecia y, bajo recomendación de Muñoz Suay, se atrevió a proyectar *El Verdugo* en la sección oficial, incluso a pesar de la contundencia con la que la habían censurado los organismos del Régimen.

es espejo, autopsia de la vida, sino distorsión de feria, una lente que mira a través del «fondo del vaso», que diría Valle-Inclán¹⁸⁵. Como expresaba el propio Berlanga, el realismo de *El Verdugo* no es más que una envoltura, un disfraz que se desborda hacia la metáfora:

El realismo radical de *El Verdugo* no se basa en la búsqueda de este contacto creativo entre realidad y ficción, sino mejor en cómo la expresión lo transfigura. Un realismo expresionista-esperpéntico que usa la estética realista como coartada discursiva de una expresión contra-oficial. La subversión radica en el proceso de degradación grotesca al que, en el film, se someten algunos de los signos inequívocos del desarrollismo experimentado por la sociedad española. Ya lo hemos adelantado, *El verdugo* es un film carnavalesco. Su realismo radical es bufonesco y clandestino (Antón Sánchez, 2008: 45-46).



Cartel polaco de *El verdugo*

Esta distorsión se programa a través de su tono carnavalesco, donde el traje de verdugo supone una máscara *por obligación*, una reformulación del grotesco que abandona el tono festivo para entrar directamente en los fondos siniestros del esperpento. La pasión (digamos sexual antes que sentimental) que siente el empleado de pompas fúnebres José Luis Rodríguez por la hija del verdugo le lleva a aceptar una serie de condicionantes. Con el embarazo y el matrimonio, llega la necesidad de una casa, que es cubierta a condición de que acepte un puesto en la hacienda pública, y ese puesto termina siendo el de sustituir al suegro como verdugo. La inicial reticencia se va difuminando en pos de las necesidades vitales que atrapan a José Luis, y va aceptando su vida confortable junto a su suegro, su mujer y su hijo recién nacido. Otra cosa será cuando efectivamente sea llamado para ejercer su labor.

Estamos a principios de los sesenta y el abismal retraso de España comienza a tamizarse tenuemente, pero una vida de comodidades en una historia de Azcona es siempre una trampa, y la decisión de sucumbir a la comodidad lo lleva por una matemática perfecta a ejercer un acto terrible (y sin embargo legal) y a perder su libertad. «Las diversas notas sociológicas sobrepasan el valor de una mera anotación documental para establecerse como activadores grotescos de una fecunda metonimia de la sociedad española, dentro de la cual sobresale la profesión [...] de verdugo nacional» (Antón Sánchez, 2008: 40). ¿A qué metonimia se refiere Antón? Efectivamente, se ha hablado mucho de la posible asimilación de la figura del dictador con el «verdugo nacional», el que, paso a paso, va limando toda escapatoria a las libertades individuales. Como dice Benet:

¹⁸⁵ Cuando a Max Estrella le preguntaba Don Latino dónde estaba el espejo cóncavo con cuya matemática transformaría la realidad normativa, él respondía: «En el fondo del vaso» (Valle-Inclán, 2010: 169-170).

El cuerpo de Isbert tiene una última lectura en su capacidad de representación social [...]. La sátira final del filme consiste en que esa gracia divina se encarne en un cuerpo ambivalente, con la fragilidad de la figura del abuelo y el carácter terrible del verdugo, una dualidad que hace que se funda en nuestra memoria, de manera inevitable, la imagen de Amadeo con la de Franco (Bussièrre-Perrin y Sánchez Biosca, 49).

Sin embargo, y a pesar de ser una trama tan propia de la realidad española, tampoco en el caso de *El verdugo* perdemos ejemplos de participación italiana. Nino Manfredi encarna José Luis Rodríguez; Tonino delli Colli es el director fotográfico que ilumina los cuadros goyescos de la cinta, y, por último, Ennio Flaiano reincide con Berlanga como co-guionista.

Obviamente, nos afecta especialmente la intervención de Flaiano, que venía de firmar un guión tan importante como *La dolce vita* de Fellini (1960). Primero, por el simple hecho de recuperarlo para el cine español tras *Calabuch*, pero sobre todo, nos interesa por el encuentro que supone con Rafael Azcona, un creador a la altura de su talento y muy en línea con su universo grotesco¹⁸⁶. A la pregunta de la colaboración de Flaiano, el propio Berlanga decía lo siguiente: «Ahora que lo pienso, creo que en *El verdugo* no hizo nada» (Cabezón, 1997: 71-91). Tanto como nada es difícil de imaginar dada la envergadura de Flaiano, y debemos afinar las palabras de Berlanga, pero sin duda la aportación es escasa dada la calidad del guión original. «Es un guión tan bueno que yo no sé qué tengo que hacer aquí, pero estoy encantado de ayudaros en lo que sea» (Cabezón, 1997: 71-91), diría el propio Flaiano piropeando al tándem. Sin embargo, lo que sí hace es revisar la versión italiana, sus diálogos y su título, que modifica líricamente convirtiéndolo en *La ballata del boia*; y también incide en el final, la última escena del matrimonio con el hijo en el banco, a la que aporta nuevamente su toque de ternura. Así lo recuerda Berlanga:

Incluso mi final de guión era diferente y se modificó no por razones de censura, sino por intervención de Flaiano. Éste, con el apoyo de los productores sostuvo que el final era demasiado duro, demasiado cínico, y Azcona acabó estando de acuerdo con él. En mi final las circunstancias eran idénticas, pero al entregar el sobre del dinero a su mujer decía simplemente: «La próxima vez tendré que comprarme una muñequera». Es decir, que aceptaba su desaparición como hombre individualizado (Balagué, 1998: 136).

Y es que al aceptar las condiciones del contrato, José Luis Rodríguez se pone un traje social y, por mucho que se enmascare de ciudadano libre que incluso se va de vacaciones a Mallorca, acaba por tener que desvelar su forzada identidad. La libertad de José Luis Rodríguez acaba tapada por el traje que la sociedad le ha obligado a aceptar, y su doble trágico y siniestro es llamado a la acción, muy a su pesar. Con ese final tan duro, Berlanga explicitaba lo que, a pesar de todo, queda

¹⁸⁶ No en vano, Giovanna Zanella ha dedicado una detallada investigación que ya ha sido citada, titulada *Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido*. Frugone recuerda también que Flaiano y Azcona repiten en *Una moglie americana*, dirigida en 1962 por Gian Luigi Polidoro. Un guión escrito al alimón y de modo improvisado, ya que se compuso de motel en motel por los Estados Unidos, dada la picaresca de los productores que conseguían precios más baratos. Con Polidoro, Azcona trabaja en dos ocasiones más durante los sesenta (Frugone, 1987: 106).

latente en el desenlace, que ésta es la primera de muchas veces, que efectivamente, ha aceptado con resignación su destino de verdugo. Así pues, la máscara no era la de verdugo, sino la de persona normal, máscara que al final de este carnaval acaba por dejar caer para enterrar (nunca mejor dicho) la sardina. Las notas esperpénticas de *El verdugo* juegan un mundo al revés de lo más grotesco, y no nos parece haber abandonado ni un instante la realidad. Lo que está claro es que el juego de enmascaramiento provoca una festiva (y también efímera) alegría, y también una aparente libertad, que dura lo que dura un carnaval.

En este caso, la modernidad de la mascarada carnavalesca, presente ya en *Bienvenido*, ha alcanzado a la narración subrayándose el aspecto grotesco de un relato sobre el que además se cierne una densa y mortecina oscuridad. Porque, al final, en este film también la-s máscara-s festiva-s cae-n. El disfraz se descubre entonces como una de las figuras retóricas más sugerentes del universo berlanguiano, que invita a pensar el motivo de la máscara como el estilema generador (Antón Sánchez, 2008: 52).

La película propone un evidente golpe contra los pilares ideológicos del Régimen, es claramente crítica tanto con el crimen legal que representa la pena de muerte, como con una sociedad vendida a los placeres inanes del conformismo. Como bien dice Benet, «en definitiva, estas películas definen un territorio en el que el humor grotesco puede aparecer en cualquier momento para cuestionar los rituales de la sociedad» (Benet, 2012: 280). José Luis Rodríguez, atrapado por su vida y por su máscara, es incapaz de superar el obstáculo que significa la cotidianidad, y acaba aceptando lo inaceptable. Como dice Juan Miguel Company, la cinta «extrema, casi hasta el límite con el esperpento, la lúgubre caracterización de esos cutres personajillos, exhibidores impúdicos de sus llagas sociales» (Miccolis, 2013: 70).

Para fabricar esta espeluznante comedia, Berlanga y Azcona recurren a las tres grandes tendencias del grotesco, «tríada realista compuesta por la novela picaresca, la lucidez goyesca y la torsión esperpéntica» (Antón Sánchez, 2008: 48). Los pícaros que han poblado su cine desde los tiempos sainetescos de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* son ahora pinturas negras descreídas y descorazonadas, han perdido el amor por la sociedad zavattiniano y han caído en la cuenta de que «el sueño de la razón produce monstruos»¹⁸⁷, todo ello desfigurado por el fondo del vaso valleincliniano. No en vano, los programas de mano que se entregaron antes de la proyección de la película en el Festival de Venecia tenían una estampa de Goya. Así pues, la ilusión de realismo escondía la película de mayor distorsión de su cinematografía y, sin embargo, nos muestra un mundo perfectamente creíble. Un irrealismo de lo más verosímil, como era, por cierto, la vida española de entonces. Todo lo contrario de ese cine español aparentemente realista, conformista y luminoso que nada tenía de aceptable.

¹⁸⁷ Capricho goyesco número 43. Grabado sobre aguafuerte (1799).

La tematización del disfraz remite al realismo carnavalesco del film, y con él, a aquello que éste degrada reconstruyéndolo: la fachada realista construida por buena parte del cine español [...]. Desde su inicio, la máscara del realismo inicia su festivo desfile con el acompañamiento de una nota turbadora que se instala en la topografía narrativa [...]. Se obtiene así una combinación de fiesta crispada, tintada de ironía que recuerda a la inquietud generada por la visión de las pinturas del combativo James Ensor (1860-1949) —*El teatro de las máscaras*, 1908— o ya dentro de la tradición cultural hispana a la obra plástica y literaria de José Gutiérrez Solana quien contribuiría a una degradación carnavalesca y, sobre todo, negra de la idea de España, que tomaba como punto de referencia la visión goyesca (Antón Sánchez, 2008: 164).



El sueño de la razón produce monstruos, capricho 43 de Goya que Berlanga emula en un descanso del rodaje de *El Verdugo* (en Antón Sánchez, 2008: 180).

La risa acaba por sacar los recodos más oscuros de la sociedad de su tiempo, o mejor dicho de todos los tiempos, incluido del tiempo de quien está al otro lado de la pantalla, pues su moraleja supera todos los límites espacio-temporales que la determinan y mira directamente al espectador, a cualquier espectador que se atreva a quitarse la máscara. El conformismo del joven verdugo es la muestra fehaciente de cómo se cae en el yugo (nunca mejor dicho) de la sociedad, la de ayer y la de hoy, y cómo la libertad, que es lo único que nos hace individuos, también tenía un precio.

Pero si hay una escena recordada en *El Verdugo*, ésta es la de la ejecución. Berlanga ha confesado en alguna ocasión que toda la película nace de esa imagen en la que el verdugo se arrastra más aún que el reo para llegar al lugar del garrote, y también que se basó en una noticia real que le impactó especialmente¹⁸⁸. Lo más emblemático de la escena es la manera perfecta en que Berlanga plantea el punto de vista. El blanco y el gris rodean dos grupos que dan la espalda a la

¹⁸⁸ Se trataba de la ejecución de Pilar Prades Expósito, conocida como la “Envenenadora de Valencia”, a la que dieron garrote en Valencia hacia el año 47 por haber suministrado matahormigas a tres personas. Se contó que el verdugo debió ser llevado a rastras hasta el patíbulo, incluso hubo que inyectarle un calmante, ante la tranquilidad de la rea. Tiempo después, el verdugo diría: «Si llega a durar la cosa cinco minutos más, no hubiera sido capaz de hacerlo. Allí no quedaba más que la Guardia Civil y el cura. Todos se habían ido. Unos llorando y otros vaya usted a saber... Yo mismo estaba a punto de caerme al suelo». Recogido por Carlos Balagué, 1998: 93-94.

cámara, los que arrastran al reo y los que arrastran a José Luis Rodríguez. El espacio no es lógico, sino simbólico, debido a una consciente y siniestra deformación del plano, lo cual acentúa un enfoque grotesco-expresionista. La habitación parece una caja blanca, un espacio angustioso donde todos los puntos de fuga se difuminan, donde no hay salida salvo a través de la muerte. Se trata, sin duda, de una anti-imagen que se impone a la mirada del espectador, una paradójica y sin embargo perfecta metáfora de la ausencia de libertad¹⁸⁹.

Así, como en las antiguas farsas, se suceden las oposiciones de binomios: la muerte y la vida, la represión y el sexo, la esclavitud y la libertad, el traje y el cuerpo, el vacío y la plenitud. Y como en la pantomima, la máscara fabrica una ilusión de alegría que tarde o temprano acaba por caer. «*Las máscaras caen* en la secuencia clímax del relato, y en su lugar queda una nada amenazante. El plano-secuencia está entonces doblemente vaciado, quebrado: vaciamiento figurativo y desfondamiento de la expresión» (Antón Sánchez, 2008: 164).

La figura del verdugo efectivamente funciona como víctima de su sociedad, pero sólo José Luis. Dice Berlanga que «el encarnado por Isbert no cuenta. Ha pasado de víctima a tecnócrata» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 99). De hecho, podemos imaginarnos a José Luis perdiendo incluso su calidad de víctima, acostumbrándose a su nueva vida tal y como predice Isbert con su cándido aunque inquietante: «¡Eso dije yo la primera vez!». La historia de ese tránsito, de víctima a tecnócrata es también la que da, en otro orden de cosas, el Marcello de *La dolce vita*, de artista a decadente. Tal vez la máscara del grotesco carnaval, efímera como es, se ha tornado en traje, en uniforme de esclavitud desarrollada, moderna... vacía. Igualmente, ya no queda nada de José Luis, tan sólo la máscara de verdugo. Sólo queda, por tanto, el vacío, que como veremos es el paso definitivo (y absurdo) al que aboca el grotesco.

Llegamos, al fin, a la conclusión de este capítulo que recorre los más importantes títulos, tanto italianos como españoles, que se pueden emparentar con la estética del grotesco, heredadas de las tradiciones de la *commedia dell'arte* y del *slapstick*, del *avanspettacolo* y del sainete; y que hacen uso de la máscara como recurso formal y temático para viajar más allá del neorrealismo. Nos paramos en *El verdugo* al parecernos el más abstracto de los ejemplos. Si efectivamente concebimos como una transición grotesca el devenir del sainete más amable al esperpento más sórdido, con la farsa tragicómica (tal y como la conciben los italianos) sobrevolando toda esta progresión, *El verdugo* es sin duda el más límite de los grotescos que aporta el cine.

Podemos, además, resumir los giros argumentales que llenan las películas descritas, aunque pronto ahondemos en los recursos más fundamentales. Desde un punto de vista temático, sin duda aparece el enredo suscitado a través de la confusión de identidades (*Lo sceicco bianco*, *Calabuch*,

¹⁸⁹ Más adelante podrá verse la imagen a la que nos referimos, p. 245.

La grande guerra, por citar algunas), o la asignación de máscaras «por obligación» (*La strada*, *¡Bienvenido Mister Marshall!*, *I soliti ignoti*, *El verdugo*, por citar otras), tramas puramente bufonescas heredadas de la farsa más tradicional. Por otro lado, en casi todas estas películas vemos los efectos colaterales del trauma de las guerras (pobreza, conformismo o desprestigio) que se tamizan a través de una máscara más o menos metafórica (*Esa pareja feliz*, *Il bidone*, *Calle Mayor*, *Miracolo a Milano* o *El pisito*, entre muchas otras), un modo de escape hacia dentro del disfraz que significa a la vez un escape hacia dentro de una ficción (y por tanto, como veremos, un efecto de distanciamiento). Ello nos lleva a esa paradójica dualidad, otra farsesca confusión de opuestos, gracias a la cual el grotesco admite el realismo (o *neorrealismo*, o incluso *nuevo neorrealismo*) y a la vez admite un desdoblamiento formal y temático en favor del antirrealismo, la ilusión de la teatralidad y los juegos de ficción *mise en abîme* (cine dentro del cine, travestimientos, falsos milagros, «flamenquizaciones» colectivas y mistificaciones engañosas varias).

«El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en el que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...» (Keyser, 2004: 67). En definitiva, un realismo grotesco o un grotesco realista que ha superado los límites del documento a través de la risa, haciendo de la máscara bufonesca su herramienta determinante, aunque ésta al final resulte una manera esperpéntica de negar su propia identidad.

2. LAS LENTES GROTESCAS. LOS PUENTES DE NUESTRO TEJIDO.

2.1. Un español en Roma. Valle-Inclán desde el Gianicolo.

a) Los años de Valle en Italia.

Vengan ustedes a Roma. Yo no he visto ni comprendo nada igual.

Valle-Inclán.

Retrocedemos de nuevo hasta la década de los treinta para recuperar los antecedentes de este grotesco popular, en busca de los hilos que tejen las relaciones entre España e Italia en este cine grotesco de medio siglo. Para ello, volvemos a la figura de Valle-Inclán, más en concreto a su conocida y analizada relación con Italia¹, que será de gran interés para nuestros propósitos.

En el año 1933, a un Valle-Inclán enfermizo² y con penurias económicas relativamente preocupantes, gracias a la inestimable complicidad de amigos intelectuales con representación en el gobierno de la República³, se le ofreció de manera oficial la presidencia de la Academia de España en Roma⁴, todo un referente cultural para la capital italiana, donde el mecenazgo artístico se fusionaba con las becas de estudios, los encuentros académicos y la sapiencia en general.

¹ Hay muchos trabajos de enorme profundidad que mencionan el paso de Valle por Italia, y es necesario que se muestre nuestra deuda con estas excelentes investigaciones. Entre ellos, el artículo de Maria Teresa Cattaneo que abrió la veda de Valle en Italia, «Italia en Valle-Inclán» (2000: 179-195), así como las interesantes pesquisas de Dianella Gambini «Il teatro di Valle-Inclán in Italia: Documentazione» (2011: 71-85), los datos arrojados por José Antonio Hormigón en *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario. Volumen II: Biografía cronológica (1920-1936)*, editado en 2007; el apartado dedicado por Dru Dogherty al asunto en *Valle-Inclán y la Segunda República* (1986). y sobre todo el compendio del grupo de investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela dirigido por Margarita Santos Zas y titulado *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936)*, editado en 2010. Todas estas publicaciones son herederas del gran revuelo que causaron en 1985 las pesquisas de Jorge De Esteban, el entonces embajador de España en Roma, quien desveló unos papeles inéditos del Valle-Inclán director de la Academia durante un ciclo de conferencias en torno al gallego: «Cuando Jorge de Esteban empezó a decir que en aquella academia existían del gran poeta gallego no sólo un par de zapatos de charol, una chaqueta y un pantalón de pana, dos sombreros de mujer; una cruz, un par de tijeras, una cafetera de alcohol y unas monedas españolas de 0,10 y 0,05 pesetas y algunas chucherías más, sino también "papeles escritos" por él, la atención de los presentes subió de temperatura. Torrente Ballester reía embelesado como un niño bajo sus gafas negrísimas; Sabell y Moreira se miraban entre sí como hablándose con los ojos. En la sala se comentaba sin poderlo remediar» (Arias, 1985).

² Sus problemas físicos son cada vez más dolorosos e incapacitantes, no olvidemos que fallecerá el 5 de enero del infausto año 36, sin llegar a ver el estallido de la Guerra Civil.

³ Mucho tuvo que ver en el nombramiento la amistad de Valle con Ignacio Zuloaga, que así lo deja constar en una entrevista que hace a *La Voz* en octubre del 32 (Santos Zas, 2010: 29): «El ilustre pintor Ignacio Zuloaga dice que D. Ramón del Valle-Inclán sería un magnífico director de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma». Posteriormente, se publicó una carta del 21-10-32 en apoyo a la candidatura firmada por Arteta, Anselmo Miguel Nieto Cristóbal Ruiz o Juan Cristóbal, entre otros.

⁴ La comunicación oficial del cargo se produjo el 20 de enero de 1933 (Santos Zas, 2010: 56-57), pero luego, debido a la fragilidad de su salud aquel invierno, se causó un largo revuelo en torno a si Valle-Inclán podía asumir el cargo. Valle carga contra Marañón como principal sembrador de la duda. Debido a la presión popular y ya restablecido del problema invernal, Valle firma su primer acta como director el 21/02/1933, la posesión oficial del cargo está fechada en abril.

Cuando por fin Valle-Inclán llega a Italia, como Director de la Academia Española de Bellas Artes, está debilitado por la enfermedad y por un largo periodo de apuros económicos. [...] Seguramente encontró en la Academia más problemas de lo previsto, comenzando con los concretos y cotidianos [...], y tuvo otros sinsabores conectados con la gestión que dejan su huella en cartas polémicas a periódicos españoles. [...] Valle estuvo en Roma desde abril hasta agosto de 1933 y de finales de 1933 al otoño de 1934 (Cattaneo, 2000: 189).

La ilusión de Valle por acceder al puesto es evidente en los meses previos al nombramiento oficial, muy seguido por la prensa de aquellos años debido a la notoriedad de la figura del gallego en la época de la República. Así lo afirmaba un periodista para el periódico *Luz*⁵: «Público es en toda España que los amigos y admiradores de Ramón del Valle-Inclán desean ardientemente que el gran escritor sea nombrado, sin regateos, sin perplejidades, como corresponde a su ilustre personalidad, director de la Academia de Bellas Artes de Roma» (Santos Zas, 2010: 54).

Ya por entonces, Valle había sido polémico director del Ateneo de Madrid, así como Conservador General y Director del Museo de Aranjuez, como también lo sería la dirección de la Academia romana, de ahí que su nombramiento se resistiera unos meses. Una vez allí, las cosas resultaron mucho más difíciles de lo soñado: los proyectos por mejorar la academia se toparon con el inmovilismo institucional, los problemas con los becarios y, demasiado pronto, el progresivo empeoramiento de su salud, que lo obligó a permanecer largo tiempo encamado y a retornar a España en mitad del mandato. Todo eso, añadido al hecho de que en la Academia de Roma no era oro todo lo que relucía⁶. Rafael Alberti y María Teresa León, que volvían del Primer Congreso de Escritores de Moscú, lo visitaron en octubre del 34⁷ y fueron testigos directos del descuidado estado de la Institución. Años después, el poeta comentaba lo siguiente:

La Academia, pobre Academia de España con escasa pensión y malos directores, venía arrastrando una sucia e incómoda vida desmantelada, dentro de un hermoso recinto descuidado, con jardines y patios adorables, hasta centrado uno de estos por un gracioso templete de Bramante. Don Ramón fustigaba, paseando conmigo por una hermosa galería, a los antiguos directores y gobiernos españoles, sin excluir tampoco a los pensionados. «¡Burros! Quitándomelo estoy de mi sueldo para poder siquiera arreglar un salón donde recibir a las visitas...» (Hormigón, 2007: 817-818).

Como recordaba Juan Arias, «en su período romano tuvo que afrontar problemas que le amargaron, como la indigencia de las instalaciones que encontró a su llegada, los pensionados, la irracionalidad de la burocracia y el problema económico, que no vio resuelto» (Arias, 1985). Por su

⁵ Fechado el 18/01/1933.

⁶ No parece que fueran exageradas las quejas del gallego, que decía no tener ni una cocina para hacer la comida o preparar té.

⁷ La visita la atestigua una fotografía desvaída, donde aparecen los tres, publicada por la revista valenciana *Nueva cultura* el 10 de enero de 1936. María Teresa se encargaría justo por esas fechas (febrero del 36) de dirigir el homenaje al gallego en el madrileño Teatro de la Zarzuela, y la obra conmemorativa no será otra que *Los cuernos de don Friolera*.

parte, Dougherty reflexiona sobre estos últimos años en la vida del gallego: los más brillantes literariamente y los más difíciles personalmente.

Después de los muchos sinsabores acumulados por Valle-Inclán en su intervención activa en la política [fue ferviente republicano y candidato en Galicia por el partido de Alejandro Lerroux, Alianza Republicana], le llegó la feliz noticia de que había sido nombrado Director de la Academia Española de Roma [...]. Llevaba años soñando con el puesto, que juzgaba idóneo para sus «vocaciones y sentimientos». Pero como veremos, el puesto le llegó tarde y le salió mal [...]. En Roma no le esperaban a Valle-Inclán ni escaleras suntuosas ni muchachos embobados, sino habitaciones desmoronadas y becarios rebeldes. La realidad con que el director tropezó, al arribar a Roma, era poco menos que una distorsión grotesca de ese escenario ideal (Dougherty, 1986: 84 y 88).

Pero aquella estancia sí tuvo algún beneficio para Valle, pues gracias a ella también se topó con la magnificencia de la vanguardia italiana, particularmente con el teatro experimental que ya desde antes de llegar a Roma seguía con interés. Una vez allí, en los eventos organizados por la Academia Valle-Inclán entra en contacto con los espectáculos que se estrenan en la Italia vanguardista y se fascina por la relevancia que Roma le da a la cultura. Tanta fue su admiración por los espectáculos que habría de ver, que se adivinó en él incluso una cierta simpatía por Mussolini⁸. «Del fascismo mussoliniano también le gusta la “tradición de las fiestas y conmemoraciones”, que con su magnificencia oscurecen las del Vaticano, descritas con vehemente y maligno humor esperpéntico» recuerda Cattaneo (2000: 190).

Los periódicos de la época lo entrevistan y dan parte de su extravagancia personal así como de su calidad literaria. En 1932, Francisco Lucientes publica para *La Stampa* una entrevista reveladora del carácter provocador del gallego, en la que hace afirmaciones sobre el estado de la República española y sobre lo que ve y opina de Italia.

La rivoluzione spagnola ha creato un clima favorevole a tutta una letteratura pseudo politica e pseudo sociale, dagli aspetti più grotteschi e stravaganti [...]. Il noto romanziere Valle-Inclán, l'oracolo dei cenacoli letterari, ha posato da profeta tracciando un quadro di quella che sarà secondo lui la Spagna di domani [...]. «Il regime attuale —ha dichiarato Valle-Inclán— non può durare perché in Ispagna (sic.) il parlamentarismo non ha mai avuto fortuna [...]. Solo una nuova dittatura sarà capace di rimettere le cose in ordine. Ma non sarà una dittatura alla maniera del povero Primo de Rivera. Sarà una dittatura alla Lenin. Il dittatore sarà molto somigliante ai tre grandi rivoluzionari della Storia: San Paolo, Maometto e Lenin, i quali furono, come si sa, tre grandi semiti (sic.) [...]. Questo dittatore dovrà essere dotato di tutte le virtù proprie ad un uomo di stato universale e, soprattutto, di austerità, di energia, di senso storico e di virtù del silenzio. Dovrà essere un taciturno [...]. Tutta la nostra economia non è che una farsa» [...]. Non si può negare che che il signor Valle-Inclán abbia un cervello molto

⁸ Recuperamos ahora la explicación que hace el grupo de investigación de la Universidad de Santiago en torno a este polémico asunto: «La admiración de Valle-Inclán por algunos personajes históricos, entre ellos Benito Mussolini, que encarnan la figura del caudillo o cabecilla que guía a todo un pueblo, debe ser entendida dentro de unas coordenadas estéticas e ideológicas concretas con el fin de evitar polémicas innecesarias. Su simpatía hacia la política mussoliniana se explica en la medida en que el Duce celebraba la tradición como punto de partida hacia el futuro y conocida es la importancia extraordinaria que en la cosmovisión valleinclaniana adquiere el concepto de tradición.

fervido e gravido di idee. [...] La Spagna di Cervantes, colorata e intelligente, presenta più che mai in regime repubblicano, di questi cervelli strombi e donchisciotteschi. Attenti al messia! (Lucientes, 1932).

Ahora bien, todo lo que escribe Valle en sus cartas y documentos acerca de Italia tiene un marcado tono distanciado: el gallego no deja nunca de ser un un español en Roma, un turista venido de un lugar gris y llegado a la cuna de la civilización. Sin embargo, consigue tener frecuentes e interesantes encuentros con personalidades de la vanguardia. Algunos serán de enorme relevancia:

Muy poco sabemos también de su relación con el mundo cultural italiano: se puede suponer que se trató de encuentros sin duda frecuentes e interesantes, pero de carácter principalmente mundano y social. La cultura italiana no conocía casi a Valle-Inclán, aunque en 1927, Edoardo Persico, joven arquitecto y crítico de arte de vivaz relieve en la vida intelectual de esos años, hubiese publicado un “Ritratto di Valle Inclán” en la revista *Il Baretto*, muy elogioso e informado (Cattaneo, 2000: 191).



Valle-Inclán, recién llegado de Roma, preside la conferencia de un matemático italiano en el Ateneo (1935).

El Valle-Inclán que se leía en Italia era poco menos que invisible. Como bien dice Cattaneo, tan sólo el célebre crítico vanguardista Edoardo Persico supo valorar en su justa medida, la relevancia del gallego⁹. En una crítica para *Il Baretto*, llegó a afirmar lo siguiente: «La Spagna ha solo un grande scrittore: don Ramón del Valle-Inclán» (Persico, 1964: 336). Tras el interés de Persico, hubo un silencio casi total. De hecho, en la reseña favorable que brindará el periódico *Il*

Tevere a una obra de Valle-Inclán, comentaría lo siguiente:

Ramón del Valle appartiene [...] a una categoria di letterati spagnuoli (sic.) che abbiamo dimenticato o trascurato, però coltivare, al loro posto, dei personaggi più rispondenti all'ideale dello scrittore europeo [...]. Lamberti Sorrentino, valoroso propagandista della letteratura e dell'arte italiana [...], sostiene che Ramon del Valle ha scritto cento libri di prim'ordine e che nella letteratura spagnola egli è più importante di Unamuno (Santos Zas, 2010: 651-652).

⁹ En una carta a Piero Gobetti de 1924, Persico muestra su su adoración por Valle-Inclán (Persico, 1964: 310), y en 1927, publica el ya citado «Ritratto di Valle Inclán» (Persico, 1964: 7-11).

Por su parte, y para señalar este injusto olvido, el estudioso Franco Meregalli hizo una enumeración de los escasos críticos que dieron parte de Valle-Inclán como autor¹⁰. Ahora bien, Meregalli sí hace un inciso curioso, dado que, según sus investigaciones, en la década de los cuarenta sí se habían publicado muchas traducciones de la obra del gallego, particularmente de la prosa, «de manera que podemos individuar un esbozo de recepción colectiva de la narrativa valleinclanesca en la cultura italiana de los años cuarenta» (Meregalli, 1985: 40). Precisamente de esa época data la publicación de la traducción al italiano de *Los cuernos de don Friolera* en la revista *Il Dramma* (1940) en la que Carlo Boselli hace un sucinto retrato del gallego¹¹ y apunta un estupenda disección de la tonalidad del esperpento:

Le sue descrizioni sono composizioni pittoriche paragonabili ad affreschi lavorati con grande sensualità e morbidezza. A volte il quadro è barocco e lo stile si orna di volute e di arabeschi, ma è sempre elegante. I tipi di contadini, di accattoni, di gente umile che pullulano nei libri del Nostro, sono ritratti con tanta dignità e insieme con così viva espressione, che si direbbero strappati dalle tele di un Velásquez [...]. Al teatro diede [...] audaci scene degli ultimi strati sociali, ed altri drammi farseschi da lui chiamati esperpentos (parola il cui significato sta fra lo scarabocchio e l'assurdità, e che si potrebbe tradurre «grottesco») (1940: 9).

Tal vez una mayor atención a la recepción de Valle-Inclán en la Italia de la Guerra Mundial y de la posguerra¹² hubiera permitido asimilar con mayor fluidez las pertinentes similitudes que podemos encontrar entre su obra teatral y la de algunos de los creadores de la época (Rosso di San Secondo, Chiarelli, De Filippo... etc.), y cómo el tono de estos grandes de la tragicomedia farsesca y/o grotesca pudieron influir sobre los cineastas de la década siguiente.

¹⁰ Meregalli cita, entre otros, a Ruberti, quien en 1928 considera a Valle irrepresentable y cercano a D'Annunzio. Luego se refiere a D'Amico, que en 1940 afirma que sus obras «sono evocazioni di mondi storici e mitici, tra fiabe e féerie, con tragici spiragli sul mistero». Meregalli se refiere después al célebre compendio de Vittorini de 1941, titulado *Teatro Spagnolo* (en paralelo con la publicación de *Narrativa spagnola* de Carlo Bo), que elige traducir *Divinas Palabras* (entre cuatro dramaturgos Tamayo, Grau, Lorca y Valle, deja fuera al mucho más célebre Benavente). Vittorini sí sabe encontrarle a Valle-Inclán la valía, y afirma: «egli fu dei pochi, pur cosiddetti decadenti, che, a cavallo tra il secolo scorso e l'attuale, ebbero un alto tono nella letteratura spagnola. [...] È forse lo scrittore più interessante (il più ricco di reazioni) che la Spagna abbia dato tra la fine del secolo scorso e il principio di questo» (Vittorini, 1941: 61). Habla de su relación con D'Annunzio, pero especifica que sus resultados son diversos: «puntuale, secca, mai decorativa» (Vittorini, 1941: 59) Meregalli concluye con Macrì, quien incide sobre la relevancia del elemento escénico, lo visual llevado, dice, a sus extremas consecuencias (1956: 55-68).

¹¹ De la apariencia del gallego, Boselli dice lo siguiente: «Valle-Inclán [...] è una figura interessante e originale, degna di acqueforti e di pennelli, che ha veramente quel che i francesi dicono *le physique du rôle* del poeta romantico e signorile [...]. Fu detto da taluni *il D'Annunzio gagliengo* [...] avevano fatto di lui un tipo singolare popolarissimo, che gli amici sollevano chiamare *el genial espantapájaros*» (1940: 6).

¹² Recuérdese que, a la luz del discutible plagio del argumento de *Il miracolo*, Mario Verdone hizo un exhaustivo análisis de ciertos personajes de *Divinas Palabras*, lo cual podría corroborar que sí se conocía su obra. Por otro lado, Arnaldo Frateili especifica que se hizo una versión de *Divinas Palabras* en 1947, lo cual demuestra que la cultura se tomó un relativo interés por la obra de Valle en estos fecundos años de posguerra: «L'ironia è alla base dell'ispirazione poetica di Ramón del Valle Inclán, anche quando tratta argomenti altamente drammatici come in quelle *Divinas Palabras* che furono presentate quattro anni fa al Teatro Universitario» (Frateili, 1951: 35).

Pero sí hubo alguien que, en plena estancia de Valle-Inclán en Roma, supo ver las similitudes creativas e intelectuales entre su esperpento y el teatro futurista y pronto también expresionista: nada más y nada menos que Anton Giulio Bragaglia¹³. Este encuentro entre Bragaglia y Valle-Inclán supone una clave fundamental para nuestro interés: el puente definitivo y original, en época tan temprana como es la década de los treinta, entre los dos grotescos mediterráneos. «(Valle-Inclán) trabó amistades importantes como con Anton Giulio Bragaglia, hombre de teatro genial y muy discutido, que propuso a Valle poner en escena una pieza suya. Eligieron *Los cuernos de don Friolera*, todavía no estrenada en España, y Bragaglia se encargó personalmente de la traducción, con la ayuda del mismo Valle» (Cattaneo, 2000: 192).

Que uno de los grandes intelectuales de entonces, tal vez el más importante de ellos, se interesase por la insigne aunque desconocida figura del gallego, admirase su obra y, como veremos, se atreviese a llevarla al teatro italiano en varias ocasiones, traducida y adaptada en colaboración directa con Valle, muestra su indudable complicidad artística.

¹³ Anton Giulio Bragaglia, figura clave de la vanguardia futurista y expresionista de la escena romana, director, dramaturgo y escenógrafo esencial para el teatro (e incluso el cine) contemporáneo italiano, podría ser un equivalente a Cipriano Rivas Chérif, no sólo como creador, sino también como promotor de espectáculos y «animador cultural», tal y como lo llama Valle-Inclán en una entrevista sin firma del 17-11-32 para *La Libertad* ante su inminente nombramiento en Roma (Santos Zas, 2010: 51).

b) El animador Bragaglia y sus esperpentos en busca de autor.

*Por otra parte, Bragaglia, el gran animador italiano,
una de las figuras teatrales del Mundo, quiere estrenar en Roma
«Los cuernos de don Friolera»,
me gustaría, claro, estar allí en esos días.*

Ramón del Valle-Inclán

El encuentro fundamental de la estancia de Valle-Inclán en Roma ya lo hemos avanzado: aparece en escena alguien tan relevante para la vanguardia teatral europea como Anton Giulio Bragaglia, quien ya por entonces conocía la obra del gallego y se interesaba de modo especial por un esperpento: *Los cuernos de don Friolera*. Bragaglia se atreve a hacer una adaptación al italiano a cuatro manos junto al propio Valle, que, por supuesto, estaba encantado con el encargo. Quien se lo proponía no era otro que el principal promotor del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca que tanto había emocionado al gallego años atrás¹⁴. Como bien explican Borgna y Debenedetti, «il nome di Anton Giulio Bragaglia è davvero fondamentale per la vita artistica della Roma tra le due guerre» (2010: 102). Para comprender el calado de la figura de Anton Giulio Bragaglia, nos referimos a lo que de él dijo Fernández Valbuena:

Anton Giulio Bragaglia fue un extraordinario dinamizador cultural que ejerció su tarea en una sociedad artística de cierto retraso, como la que él vivió en sus comienzos, en la Italia de los veinte años del fascismo mussoliniano. En el marco de la poética futurista se dedicó a campos expresivos de gran modernidad tecnológica para su época, como el cine o la fotografía [...]. En 1918 funda en Roma la Casa d'Arte Bragaglia, espacio dedicado a la divulgación de las corrientes de vanguardia en las artes plásticas y figurativas. En el campo específicamente teatral, sigue los pasos de Marinetti, introduciendo en el panorama dramático italiano formas de agitación inéditas y provocadoras. En este sentido, en 1922 funda el *Teatro degli Indipendenti*, en el sótano del Palacio Tittoni en Roma, con la intención de llevar a cabo una labor análoga a la de otras salas experimentales de París, Berlín o Moscú. Sigue las tendencias de la dirección de escena nacidas con el siglo XX, y [...] alterna espectáculos de cabaret, pantomimas, dramas, o espectáculos de revista (Fernández Valbuena, 2007: 129).

Su compañía Degli Indipendenti fracasa en términos económicos, pero se convierte automáticamente en punto de referencia de la vanguardia cultural europea¹⁵, con lo cual Bragaglia consigue poner a Italia en el mapa de la modernidad teatral. Como bien señala Valbuena, «el dinamismo arrollador de Bragaglia no pasa desapercibido a los jerarcas fascistas, que lo nombran

¹⁴«Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que yo he creado y que yo titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia [...]. La modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma...», había dicho Valle-Inclán para *El Heraldo de Méjico*, el 21/11/1921. Recogido por Lavaud y Lavaud (1992: 364).

¹⁵ Había comenzado en el cine de la mano de su hermano Carlo Ludovico, pero pronto decide centrarse en la revolución teatral que tenía en mente.

director del Teatro delle Arti de Roma en 1937, puesto que ocupa hasta 1943, colaborando en la rehabilitación del antiguo repertorio italiano y en el impulso a los nuevos dramaturgos nacionales» (Fernández Valbuena, 2007: 129-130). Ya en la madurez, Bragaglia mantiene su pulso por la modernidad, pero ahora lo hace sobre todo desde la investigación crítica. Su línea de pensamiento fortalece ideas que vemos en el Valle más moderno, ese teatro que viaja en paralelo a la imagen y que se esfuerza por reinventar los cánones caducos:

En las décadas siguientes se dedica a la crítica y la investigación sobre la Comedia del Arte; nos ha legado en este sentido un extraordinario estudio sobre la máscara de Polichinela y varios escritos sobre los testimonios de actores de la Comedia de todos los tiempos. El título de uno de los libros juveniles de Bragaglia rezaba *Del teatro teatrale, ossia del teatro* (1927); en él resumía las líneas de toda su batalla cultural de entonces, y reivindicaba a la Comedia del arte como símbolo de un teatro que consiguió separarse de la literatura. El teatro que preconiza en dicha obra desea entregarse a la creatividad de los actores y el director, así como a la *escenotecnia* (Fernández Valbuena, 2007: 130).

Bragaglia significa *modernización* para el teatro italiano. Es quien recupera lo mejor de la *commedia dell'arte*, quien reestructura las tesis de improvisación, de método interpretativo y de preeminencia de lo escenográfico, y, sobre todo, quien lleva a las salas romanas lo más laureado del teatro europeo; incluyendo en este excelso abanico, el nombre de Valle-Inclán: «Procedente del mundo del cine, Bragaglia se ocupaba del teatro de vanguardia en Italia desde los años veinte, escenificando con su compañía experimental piezas de Jarry, Apollinaire, Strindberg, Brecht o Pirandello. En ese contexto hay que situar su iniciativa de llevar a cabo este montaje valleinclaniano» (Paz Gago, 2012: 96).

Como veremos seguidamente, entre 1934 y 1951, Bragaglia pone en pie *Los cuernos de don Friolera* tres o cuatro veces¹⁶, por tanto cabe asumir que el maestro italiano situaba al gallego en paralelo con la mejor de las vanguardias. Estas distintas funciones de *Los cuernos de don Friolera*, todas ellas dirigidas por Bragaglia en años muy distantes, demuestran su apuesta y pasión por el esperpento valleinclaniano. La primera se estrenó en el año 1934, la segunda tres años después, con el fallecimiento de Valle-Inclán muy reciente, 1937¹⁷, y la tercera, ya en los albores de la década cinematográfica que venimos perfilando, en 1951. Además de esas tres, Bragaglia se ocupó de difundir el esperpento de Valle-Inclán publicando su traducción al italiano en el número 347 de la revista *Il Dramma* el 1 de febrero de 1941, en la que se puede apreciar, también, leves modificaciones en torno al prólogo y epílogo del esperpento, que queda finalmente reducido a

¹⁶ Hay indicios suficientes para suponer una cuarta representación en 1940, pero no está del todo asegurado. A ciencia cierta, y seguidas con interés por la prensa, hubo tres: la de noviembre del 34, la del 37 y la del 51. Lo veremos.

¹⁷ Lyon especifica que las dos primeras funciones se llevan a cabo con el título de *Le corna del sor Friolera* (Lyon, 1985: 210), aunque el resto de fuentes, incluida la publicación íntegra de la traducción de Bragaglia, recogen el título *Le corna di Don Friolera*.

catorce cuadros¹⁸. Así lo resume Dianella Gambini: «Il testo della commedia *Le corna di Don Friolera* si conobbe attraverso una rivista, anche se la pièce era stata messa in scena in italiano nel 1934 al Teatro Valle di Roma dalla Compagnia del Teatro degli Indipendenti, diretta da Anton Giulio Bragaglia, il quale l'aveva ridotta a 14 quadri» (Gambini, 2011: 72).



Ejemplar de *Il Dramma* de 1940. La portada, con una caricatura del animador Bragaglia y la primera página de la dramaturgia traducida a cuatro manos entre Valle-Inclán y el propio Bragaglia.

Pero lo curioso es que Bragaglia, que ya por entonces era un artista consagrado, seguía la pista de la obra de Valle-Inclán desde hacía tiempo. En 1930 se había pasado por Madrid para sembrar la polémica con sus novedosas ideas y parece ser que ya había dejado patente su admiración por Valle-Inclán. Dice a este respecto José Antonio Hormigón: «En los primeros días de enero Antón Giulio Bragaglia [...] pronuncia en Madrid varias conferencias sobre el Teatro degli Indipendenti. Es posible que conozca a Valle-Inclán» (Hormigón, 2007: 455).

Resulta particularmente interesante su visita a la Residencia de Estudiantes dada la expectación que causó entre los asistentes con sus innovadoras ideas:

La residencia de estudiantes se transformó en un espacio polémico cuando Anton Giulio Bragaglia, director del Teatro de los Independientes de Roma, vino en enero de 1930 a Madrid a ofrecer una conferencia [...]. En su charla defendió la necesidad de deslindar la literatura de los medios escénicos porque «el teatro literario desvirtúa habitualmente los fines

¹⁸ Alberti, Bevere y Di Giulio afirman que la obra «dividía en tre atti e 13 quadri ed era stata tradotta da Bragaglia insieme all'autore stesso» (1984: 484).

escénicos»¹⁹. Tras la visita de Bragaglia, Juan Chabás explicó su doctrina así: «Según Bragaglia, el teatro no se hace haciendo literatura, sino haciendo teatro. El teatro es espectáculo, esencia pura de la teatralidad. Las comedias son buenas en la medida que comparten el acertado ejercicio de la actividad innovadora del escenógrafo: cuando la obra está en sus manos, su autor ya no tiene nada que ver con ella» [...]. Era considerado uno de los creadores plásticos más importantes del momento. Conocedor de la literatura española, había adaptado el Quijote y tenía entre sus proyectos llevar a escena una versión de *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón M. del Valle-Inclán (Vilches de Frutos y Dougherty, 1997: 225).

Durante ese mismo viaje, Bragaglia presidió un tumultuoso homenaje a Ernesto Giménez Caballero ofrecido por Ramón Gómez de la Serna en el café del Pombo del que el italiano fue sorprendente protagonista²⁰; y posteriormente sería invitado de honor en casa del propio Giménez Caballero. Este evento sería plasmado por el célebre crítico Enrique Díez-Canedo en una crónica para *ABC*²¹.

En casa de Giménez Caballero, escritor y animador de escritores jóvenes. Presentes, además de los dueños de la casa y del festejado Antón Giulio Bragaglia, Eugenio d'Ors, Sánchez Mazas con su señora, [...] Sánchez Mejías, Alberti, Montes, Maruja Mallo, Garrouste, Lafuente, Rosa Chacel, Concha Albornoz de Segovia, [...] etc. Con Bragaglia nos retiramos a un rincón, y hablamos de literatura dramática. Según el renovador de la escena italiana, Strindberg y Wedekind son los padres del teatro moderno, sobre todo el último. También reserva un lugar preferente a Arturo Schnitzler que indudablemente ha ejercido influencia sobre Pirandello. Con respecto á éste, opina lo mismo que Marinetti, es decir, que sus temas son interesantes, pero que su técnica es la del viejo teatro, por no hablar de la repetición de sus trucos. Parece que la crítica de los jóvenes indujo a Pirandello a renovar su técnica en su última obra, *Lázaro* (Díez Canedo, 1930: 11).

Díez-Canedo en seguida observa las predilecciones del italiano, y sigue comentando en la crónica: «Alfieri no podrá renacer, mientras que Metastasio, en manos de un director de escena hábil, llegaría a interesar al público. Goldoni cometió el crimen de matar el teatro popular, pero hay que perdonarle por su gran talento [...], entre los modernos es Rosso di San Secondo quien más le interesa» (Díez Canedo, 1930: 11).

Una modernidad que al crítico español, como a otros de su generación, no acaba de convencerle. Díez-Canedo también acude a la indispensable cita de Bragaglia en la Residencia de

¹⁹ Nota incluida en la referencia y de nuestro interés: La conferencia de Bragaglia se publicó seguidamente el 14-1-1930 en *El Sol* con el título: «Conferencia: El nuevo teatro técnico».

²⁰ Cuenta Hormigón (2007: 455) que a aquella cena en el Pombo asistieron más de una centena de comensales, entre los que figuran los grandes del 27. Todo el mundo echa de menos a Valle-Inclán, que no asiste. A los postres, Antonio Espina reprende la invitación del italiano, por fascista, y lanza improperios contra la *dictablanda* primorriverista, y ensalza una España republicana y liberal exhibiendo una pistolita de juguete. En respuesta, Ramiro Ledesma se levanta y exige el heroísmo de las juventudes empuñando, esta vez, una pistola auténtica. A voces, el anfitrión Gómez de la Serna, consigue finalmente apaciguar los ánimos. Bragaglia queda verdaderamente sorprendido.

²¹ Tituló la crónica «Una conversación con Bragaglia», y salió a la luz en *ABC* el 16-01-1930.

estudiantes, donde escucha que el teatro debe dejar caer «lo literario» en favor de la imagen pura, «el teatro teatral, es decir, el teatro», como el mismo Bragaglia había dicho en un célebre texto años atrás. En otra crónica de los días sucesivos²², Díez-Canedo difiere de la postura del italiano, aunque valora su innovación técnica. Gago Rodó ha analizado las posturas de ambos:

Díez-Canedo constataba un abuso en el empleo de la palabra «literatura», afirmando una distinción entre teatro y espectáculo como dos artes diferenciadas, frente a la indistinción de Bragaglia que neutralizaba los dos términos —sin mención a su rasgo distintivo de ficción— como «teatro teatral», concepto desarrollado en *Del teatro teatrale, ossia del teatro* (Roma, 1927; 1929); teatro, en fin, articulado por la técnica, gracias a materiales como la luz, suma de valores inmateriales, símbolo del personaje o sustituto de la palabra, en oposición a la respuesta de Díez-Canedo que valoraba la luz interior del personaje o la luz de la palabra del poeta, que transparentaban un concepto literario del teatro, en oposición a las experiencias que situaban a Bragaglia fuera del teatro; en el cine lo ubicaba Díez-Canedo, sin compartir la diferencia entre el cine y el teatro (léase, espectáculo) como planteaba Bragaglia en su ensayo *Il film sonoro* al considerar —al igual que Valle-Inclán— a la película muda como el cinematógrafo puro por la soberanía de la imagen, una distinción (cine/teatro-espectáculo) que Díez-Canedo no podía aceptar sin contradecir la diferencia establecida por él (teatro/espectáculo), una diferencia finalmente neutralizada por Bragaglia en la figura del escenógrafo (Gago Rodó, 1999: 107).

Las opiniones negativas de Díez-Canedo son similares a las de los coetáneos de Bragaglia: «La crítica señala el fracaso del proyecto de los Independientes por su pobreza de medios escénicos, en favor de un concepto de dirección “moderno”, de alguna manera erróneo» (Fernández Valbuena, 2007: 129). Sin embargo, Bragaglia va mucho más en línea con los preceptos de Valle-Inclán sobre el teatro nuevo²³.

En el fondo, el déficit teórico de Díez-Canedo era debido a una de las carencias más presentes en el teatro español de comienzos de siglo, la inexistencia del concepto de «dramaturgia», que comenzaba a apuntar en la década de los veinte. Bragaglia encarnaba la defensa de la función del «regista» —que con autor y actor formaban su trinidad escénica—, entendiendo en éste más al autor dramaturgico o «dramaturgo» (en sentido alemán) que al director, en defensa de la libertad recreativa de la *regia* ante el drama [...]. Recordemos que Bragaglia había colaborado con Valle Inclán en la misma adaptación citada (*Le coma di don Friolera*) y que Valle-Inclán defenderá a partir de la década de los veinte una dirección dramaturgica para los estrenos de sus textos, como en el caso de *Divinas palabras* (Gago Rodó, 1999: 110-111).

Por otro lado, unos años después de aquella visita, además de tener en mente el proyecto del *Friolera*, refiere Santos Zas (2010: 51) que Bragaglia figuró como artífice de los decorados para el

²² Crónica titulada «Teorías escénicas. Bragaglia y el teatro», publicada el 17 de enero de 1930 en *El Sol*, XIV, 3.879.

²³ La defensa a ultranza de la autonomía de la escena en contra de los preceptos literarios que la siguiente referencia corroborará, está en perfecta consonancia con las ideas de Valle-Inclán. En varias declaraciones, comentó la importancia de la presentación escenográfica. «Cuando en 1923 decía escribir “pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica”, o que “el tono no lo da nunca la palabra, lo da el color”, Valle está combinando sus imposibles deseos de alcanzar un teatro, que no se corresponde con el de su tiempo» (Oliva, 2004: 153). Tal vez sí con el teatro que le ofrecía Bragaglia, o tal vez haya que esperar hasta el cine de los años cincuenta.

estreno, el 15 de noviembre de 1933, de *Divinas Palabras* en el Teatro Español²⁴, aunque finalmente fuera Castelao quien firmara en solitario el repertorio escénico de la función²⁵. Un estreno, el de aquellas *Divinas palabras*, dirigido por Rivas Chérif y con Margarita Xirgu como la Mari Gaila, que sin duda era importante para el gallego:

Antes de partir para Roma el día 20 de abril, Valle asiste en diversas ocasiones a estos ensayos, para él sin duda trascendentales. La víspera del estreno, el día 15 de noviembre, lo hace en compañía nada más y nada menos que de su gran amigo y dramaturgo de inmenso éxito Jacinto Benavente. El hecho de hacerse acompañar por quien entonces dominaba sin discusión la escena madrileña, maestro de la mejor carpintería teatral, hace pensar en la importancia que daba a esta prueba de fuego teatral, tras los sinsabores pasados en relación con su práctica dramática, apreciada por la crítica más selecta pero no por el gran público (Paz Gago, 2012: 104).

Así pues, Bragaglia ya estaba trabajando sobre Valle-Inclán, comprendiéndolo desde su mirada extranjera y sin embargo cómplice, y aportando el matiz innovador que tanta falta le hacía al teatro hispano. Y parece como si todas las recomendaciones escénicas del nuevo teatro bragagliano cristalizasen en este estreno a través de la dirección de Rivas Chérif y los trazos de Castelao²⁶. Añade Paz Gago:

Y ello no es poco mérito del escenógrafo gallego Alfonso R. Castelao quien, tal como señalaba Luis Seoane, era muy consciente de la función de decorados y vestuario en la creación de la atmósfera necesaria para el desarrollo de la acción: «concibió el decorado no como fondo, sino conectado a la obra y a su sentido último». En línea con las preocupaciones dramáticas de Valle, Castelao también tenía muy presente la importancia del color en el arte escenográfico y de hecho se preocupó de que el color de vestuario y fondos estuviesen en estrecha relación (Paz Gago, 2012: 109).

Por su parte, en un artículo homenaje al entonces recién fallecido Valle-Inclán, Victorina Durán alababa aquella mítica función madrileña y recordaba la escena de este modo²⁷: «Uno de los

²⁴ Valle-Inclán entendía la necesidad de refundir *Divinas palabras*, y había dejado claro en una entrevista «Valle-Inclán en el teatro», *ABC*, 14 de noviembre de 1930, que la manera de lograr una verdadera gran adaptación escénica era dejando entrar al director. En ese caso, el director Rivas Chérif, pero, como vemos, Bragaglia estaba en la retaguardia colaborando en el diseño escénico (1930: 33-34).

²⁵ Para mayor información sobre aquel estreno, remitimos a dos artículos, el primero que analiza las críticas que realizó Díez-Canedo a Valle-Inclán, y en particular, al estreno de *Divinas palabras*, así como el encuentro de Díez-Canedo con Bragaglia en la Residencia (Gago Rodó, 1999: 103-121), y el segundo repasa la amistad y admiración que sintió Castelao por su paisano Valle y su participación en aquella función de 1933 (Borobó, 2000: 29 - 44). Para mayor información sobre la vertiente escénico-pictórica de Castelao, véanse: Luis Seoane, *Castelao Artista* (1959: 44-45); y Lino Braxe y Xavier Seoane, «Castelao escenógrafo», en *Luis Seoane e o Teatro* (1996: 209-212).

²⁶ También para Cipriano Rivas Chérif, este estreno marcará un antes y un después, «el estreno suponía la ansiada concreción de un pertinaz empeño y el éxito más importante de su intensa carrera, el que le produjo la mayor satisfacción, “su máspreciado florón de director”» (Paz Gago, 2012: 105).

²⁷ Referencia extraída de «Escenografía y vestuario. Valle-Inclán y sus escenografías en verso», en *La Voz* (20-1-1936).

cuadros recordaba la escenografía de la que años antes me hablara don Ramón... Parecía un primer plano de un *film*; tal era la expresión y corporeidad de los actores sobre el fondo escenográfico» (Durán, 1936). Color, atmósfera, y energía cinematográfica. En definitiva, a pesar del estrepitoso fracaso de la función²⁸, parece que Valle había conseguido por fin su deseo en escena. La colaboración de Bragaglia pudo ser mucho más trascendental de lo hasta ahora asumido.

Pero volvamos a *Los cuernos de don Friolera* y a su primicia romana, justo un año después de aquellas *Divinas palabras* en el Español. No podemos olvidar que fue precisamente allí donde se estrenó de manera pública uno de los esperpentos más hirientes contra el talante militar español.

Ya a principios de 1926, El Mirlo Blanco de Ricardo Baroja y demás amigos de Valle había puesto en escena, en casa del primero, el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*. Pero el estreno de este esperpento íntegro se producirá en Roma ocho años más tarde. Coincidiendo con la estancia del dramaturgo en la capital italiana, en el breve período que estuvo presencialmente al frente de la Academia de Bellas Artes en Roma, Anton Giulio Bragaglia comienza los ensayos de *Le corna di don Friolera*, al frente de la Compagnia Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Paz Gago, 2012: 96).

Roma acoge el esperpento del 9 al 11 de noviembre de 1934, como atestiguan las múltiples reseñas de la prensa italiana de la época²⁹. Se ha creído que Valle-Inclán quiso pero no pudo asistir a la función por motivos de salud, dado que había tenido que irse de Roma el día tres de noviembre (Santos Zas, 2010: 51), sin embargo, otros críticos apuntan a que las modificaciones de la censura le irritaron de tal modo, que se fue de Roma antes de lo previsto y se perdió el estreno³⁰. El montaje lo acoge el romano Teatro Valle de via degli Avignonesi³¹, y lo interpreta la compañía del Teatro delle

²⁸ Luis Cernuda recordaba haber ido la segunda noche y que tan sólo hubiera nada más que dos filas ocupadas. Sólo llenó el día del estreno.

²⁹ Nos referiremos a seis reseñas, todas ellas contemporáneas a la función: «Gli spettacoli al Teatro degli Indipendenti: “Le corna di don Friolera”, 13 quadri di Ramón del Valle-Inclán», reseña sin firma en *Il Tevere*, 10 de noviembre de 1934; «“Le corna di don Friolera” di Ramón de Valle-Inclán al Valle», reseña de Arnaldo Frateili en *Il Popolo di Roma*, 10 de noviembre de 1934; «“Le corna di don Friolera”, 3 atti di Ramón de Valle-Inclán» reseña sin firma en *Il messaggero*, 10 de noviembre de 1934; «Una prima degli Indipendenti di Bragaglia al Teatro Valle», reseña sin firma en *Il giornale d'Italia* el 11 de noviembre de 1934; «Oggi al teatro», reseña sin firma en *La stampa*, 15 de noviembre de 1934; y «“Le corna di don Friolera” di Ramón de Valle-Inclán», reseña de Arnaldo Beccaria en *L'Italia Letteraria*, 17 de noviembre de 1934. Cuatro de seis, es decir, todas excepto la de *Il Popolo di Roma* (transcrita en Alberti, Bevere y Di Giulio) y la de *La Stampa* (descubierta por quien escribe), están recogidas en el Apéndice de Santos Zas (2010: 647-655).

³⁰ Patrizia Ferrara especifica que ya la versión de Bragaglia de 1934 tuvo censura (2004: 806). También lo apunta Paz Gago, y afirma que la censura causó el enfado del gallego por el cual no asistió al estreno. Un escrito de Alberti sobre su visita a Valle-Inclán en Roma, publicada ya en 1945, parece afianzar más esta teoría recogiendo estas declaraciones del gallego: «Me estiman y me temen. Las dos cosas. ¿Sabe usted que intentan arrebatarle la academia de España? Pero no será así, mientras yo sea su director. En cuanto a *Los Cuernos*... Bragaglia está temblando. Ha intervenido la censura... No pienso asistir a su estreno» (Hormigón, 2007: 818).

³¹ En el libro dedicado a la impronta dejada por este teatro romano se hace mención al montaje de Valle-Inclán del 1934 (D'Amico, Verdone y Zanella, 1998: 123).

Arti, con la que, como ya hemos avanzado previamente, Bragaglia vino a sustituir a la célebre Compagnia degli Indipendenti. Precisamente con esta intención de hacer resurgir la grandeza de Gli Indipendenti, el crítico de *La stampa* valora muy positivamente el espectáculo:

È doveroso conferire ad Anton Giulio Bragaglia un nuovo diploma. Ha fatto rivivere il Teatro degli «Indipendenti» ed in poco più di un mese al *Valle* di Roma ha presentati due saggi fortunati: *Un uomo da niente*, sette quadri di Antonio Conti, e *Le corna di don Friolera*, dodici quadri ed un epilogo di Ramon del Valle Inclan, illustre poeta spagnolo, audace e modernissimo, sebbene abbia varcata la sessantina. Ciò che compie Bragaglia per amor del teatro ha del miracoloso: nessun aiuto, nessun attore fisso e neppure fisso un teatro. Ragruppa attori d'occasione, i più adatti, a suo giudizio, per un dato lavoro, li prova, li istruisce, li fonde quando possono e come possono, poi lancia spettacoli applauditi, sinora, e calorosamente. Davvero che Bragaglia, dopo tante amarezze, conserva una fede da apostolo... Si pensa che farebbe, se qualcuno lo aiutasse... (*La stampa*, 1934).

Queda patente en el análisis la valía de alguien como Bragaglia, las dificultades que se interponen en su camino par hacer grandes espectáculos, y la fe que aún conserva. Todo parece en contra: las dificultades que pasaba la compañía, el peso de la censura, y ante todo, la adaptación y traducción de una obra extranjera... y nada menos que de Valle-Inclán. Sin embargo, Bragaglia creyó en el esperpento por encima de las dificultades que entrañaba el proyecto. Y funcionó.

Conquistó un notable éxito de crítica y público pese a las dificultades inherentes al teatro valleinclaniano. La primera de ellas, la traducción del texto, asumida personalmente por el cineasta y director de escena con la colaboración del dramaturgo. El traductor tuvo que recurrir a abundantes dialectismos para lograr en lengua italiana el sabor castizo y la eficacia retórica de las abundantes locuciones sin equivalente en el italiano (Paz Gago, 2012: 97).

Bragaglia se atrevió incluso a autoincluirse³² en la traducción al italiano del romance de ciego del epilogo, pues de algún modo él es el final del camino en esta leyenda paródica de Friolera:

Il re gli dà una medaglia
La regina due calze di maglia
L'Infanta una spilla da cravatta
E sul teatro lo porta Bragaglia (Santos Zas, 2010: 650).

Por supuesto, las cercanías lingüísticas ayudaron, Bragaglia había confesado su sorpresa al descubrir los parecidos lingüísticos entre España e Italia (sobre todo el sur). Decía un comentarista: «una curiosa coincidenza gli ha fatto trovare, qualche volta, lo stesso termine, usato nello stesso senso, nel dialetto siciliano o un qualche locuzione del dialetto napoletano, tutti e due pieni di residui linguistici spagnoli e arabi» (Santos Zas, 2010: 651).

³² Incluimos la versión que el crítico de *Il Tevere* recogió en su reseña (Santos Zas, 2010: 650), puesto que ni en la versión publicada por Bragaglia en *Il Damma* (1941: 21), ni por supuesto en la edición crítica de *Eroi del martedì grasso*, traducción del *Martes de Carnaval* que llevó a cabo De Aliprandini (2000: 207) aparece esa improvisación que se permitieron en la función.

Ahora bien, el autor de la reseña publicada por *Il giornale d'Italia* se queja precisamente de que la traducción no le hace justicia a la obra, una «satira assai viva con tratti di profonda e dolorosa umanità; ma linguaggio assai crudo nel quale abbiamo ritrovato termini, parole e locuzioni assai care ad A.G. Bragaglia [...] e, si deve credere, indicate, a muovere il riso grasso del pubblico romano» (Santos Zas, 2010: 654). Sin embargo, reconoce, como también lo hace la crítica de *Il Popolo di Roma*, que el público había seguido con interés y aplausos la tragicomedia de Friolera, y que era un espectáculo digno de verse. Del mismo modo, también *Il Messagero* y *L'Italia Letteraria*, cuyas reseñas son realmente positivas, apuntan a los aplausos después de cada cuadro del esperpento, y recuerdan la emocionada ovación final. «Pur avendo finito l'inchiostro nel calamaio, e lo spazio disponibile sul giornale, non vogliamo sottacere il bellissimo successo che Bragaglia ha conseguito mettendo in scena i tre atti in tredici “mutanze” *Le corna di don Friolera* di Ramón del Valle-Inclán», certifica Beccaria (Santos Zas, 2010: 655).

Nos interesan especialmente las notas de algunos de los críticos, que califican la obra entre la farsa y la sátira, el propio Bragaglia la define como un «dramma farsesco in tre atti» (Santos Zas, 2010: 647). A pesar del leve eco del Valle autor en Italia, los críticos sienten relativamente cercana la tonalidad de la obra, siempre a través de la herencia popular, *bozzettistica* y mediterránea que recorre la obra. Así lo afirma el propio Beccaria:

Il lavoro mantiene sempre una sua dignità artistica, ed è, in un genere come questo, dove per quasi inevitabile cadere nel vieto, nel banale e nel grossolano un vero modello di discrezione, di arguzia, di fantasia. C'è nella narrazione il gusto, portato al clima dell'arte d'una storia popolare, di quelle stampate e illustrate con truculente vignette sui foglietti volanti in vendita a due soldi nei sobborghi; e non per nulla un burattinaio cantastorie apre la vicenda a guisa di prologo, e ne canta, all'ultimo quadro, l'epilogo [...]. Sarebbe stato oltremodo facile a Bragaglia trarre da questo lavoro effetti farseschi e plateali che avrebbero magari impinguato il già nutritissimo successo [...]. Bragaglia è riuscito insomma a dare in più di un quadro a questa vicenda farcesca la delicatezza d'un pastello (Santos Zas, 2010: 655).

Por su parte, el crítico de *Il Messagero* incide en la tonalidad irónica y grotesca, que sin embargo respira humanidad por todos sus flancos:

La trama è scabrosa, ma le *tredici mutanze* —vale a dire i tredici quadri— si avvicinano con uno spirito così amaro che tutte le crudezze, di fatti e di parole, non infastidiscono né irritano. [...] *Le corna* di cui è stata ornata la fronte del tenente dei carabinieri Don Friolera formano oggetto di spasso e di grottesco. [...] Satirica, ironica, parodistica, la vicenda a toni di una cruda esasperazione, spazzi, di pittoresca rappresentazione della vita, lampi di verace umanità (Santos Zas, 2010: 648-649).

Y finalmente, la crónica de *Il Tevere*, la más detallada y completa de todas. Algunos comentarios nos parecen reseñables, sobre todo, el modo en el que el crítico afina hasta distinguir que *Le corna*, más que sátira, es farsa:

Don Friolera è in Spagna la personificazione classica e più comune del cornuto [...], qualcosa che sta tra la maschera e l'eroe del fattaccio di cronaca del quale i cantastorie portano in giro la fama, raccontandone per le piazze dei paesi la tragica e pietosa storia, in strofe superbe d'impeto e di accenti [...]. [La commedia], che non ha il carattere di una satira come potrebbe essere *Ubu ori* de Jarry o *Papa Ubu* di Ambrogio Vollard a cui per tanti lati *Don Friolera* somiglia, ma di una spettacolosa farsa, concepita nel gusto delle storie popolari, diagolata (sic.) e scritta in una lingua colorita e violenta (Santos Zas, 2010: 650-651).

El texto lamenta además que esta obra haya coincidido en cartel con otro gran montaje, el *Hamlet* dirigido por Moissi, y que, ante la elección, muchos espectadores prefirieron finalmente quedarse en casa³³. La obra permaneció tres días en cartel, lo cual puede parecer poco, pero era signo de éxito en el infatigable teatro de Bragaglia. El montaje fue repuesto, como decíamos previamente, sólo tres años después³⁴, en 1937, aunque esta vez abandonando el Teatro Valle en favor del Teatro delle Arti de vía Sicilia, del que según Borgna y Debenedetti (2010: 102), Bragaglia se hizo cargo en la temporada 1936-37.

Tres años después, la posible reposición de 1940, citada por algunos estudiosos, y de la que tenemos esta referencia de *La stampa*³⁵ que defiende el Teatro delle Arti de Bragaglia.

Le due compagnie che obbediscono a criteri esclusivamente artistici, la Compagnia dell'Accademia, diretta da Corrado Pavolini, e quella del Teatro delle Arti, diretta da Anton Giulio Bragaglia, hanno in gran parte completato i loro programmi [...]. La compagnia del Teatro delle Arti, che avrà a prima attrice Vanda Capodaglio, metterà in scena [...] *Le corna di don Friolera* di Valle-Inclán [...]. Il Teatro delle Arti rimane una delle cose essenziali, veramente serie e utili, che siano state fatte in Italia in questi ultimi anni a favore del teatro di prosa (*La Stampa*, 1940).

Llegamos ahora a la última de las representaciones bragaglianas de *Los cuernos de don Friolera*, y una de las más interesantes dada su fecha y su cercanía con el mundo del cine de la década de los cincuenta. Esta versión hizo uso de la dramaturgia publicada diez años antes por Bragaglia en *Il Dramma* (1940), y se estrenó esta vez en Nápoles, en el célebre Teatro della Floridiana de la capital partenopea, el día 21 de agosto de 1951. Meses después, en octubre de 1951, la misma función se llevó al Teatro Quirino de Roma³⁶.

³³ «Nel dubbio molti hanno preferito non andare nè al Valle nè all'Argentina. Tutta l'*intelligenza* era con Moissi. Ma, è inutile dirlo: *il cuore* era al Valle, con Bragaglia» (Santos Zas, 2010: 653).

³⁴ A esto habría que añadir una pieza homenaje a Valle-Inclán representada anteriormente, el 14 de febrero del 36, dentro del Homenaje Popular en conmemoración de la muerte del gallego que le brindó el pueblo de Madrid. Aquella representación tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela, y sería interpretada por la compañía Nueva Escena. Hormigón añade que esta función la dirigió María Teresa León con escenografía de Fontanals, y muestra imágenes del montaje publicadas en la prensa (2007: 971).

³⁵ Publicada el 12-09-1940.

³⁶ En el Archivio di Stato di Napoli se conserva una carta manuscrita por De Filippo del 1-10-1951, en la que dice que estrenará la obra en el Quirino romano, el día 30 de octubre.

Pero en aquel estreno veraniego en Nápoles estuvo nada menos que Carlo Emilio Gadda, y nos brindó una encomiable reseña titulada «Al teatro della Floridiana: *Le Corna di Don Friolera*»³⁷. Su fineza crítica es tal, que preferimos transcribirla en su totalidad:

Il tenente dei *carabinieri* Pasquale Astete, detto Don Friolera, è becco, e lo sa. O meglio, non è becco «perfezionato» perché la moglie Loretita a letto col barbiere Pacecco non c'è andato ancora, ma sa lo stesso di essere becco. E come fate ad appurare se certe cose son vere o non vere, quando la voce pubblica le afferma e ci giura sopra? La racconta addirittura il cantastorie, la faccenda delle corna di Don Friolera. Sicché l'ufficiale cinquantenne venuto dalla bassa forza s'arrovella, grida, smania, spacca tutto, insolentisce contro la vecchiarda Donna Tadea che dalla finestra strimpella un chitarroni e gli da del cornuto a tutto spiano. Vuol fare un macello, e non lo fa quando dovrebbe; vuol tenersi la sua donna, e la spara per salvar non l'onore suo personale, ma quello dell'accolta di trascinatori di sciabola alla quale appartiene, raggiungendo il bel risultato di uccidere per isbaglio la figliata Manolita che l'adultera *in pectore* si portava in braccio nella casa del barbiere. Ed è per questo che Don Friolera, il quale sta morendo di dolore, è portato dalle stelle dagli armigeri che prima volevano destituirlo con infamia, mente sul floscio costato di lui s'infliggono come frecce avvelenate i lazzi dei vicini. E la commedia finisce così.

Don Ramón María del Valle-Inclán, che Bragaglia describe in sua favella come un caballero rinsecchito e allampanato, con un pizzico da stambecco e con un tabarro nero da cospiratore, doveva essere veramente un misto di hidalgo, di poeta maledetto e di anarchico individualista. Ma letterato lo era di certo, sino al midollo delle ossa. A giudicare della sua scrittura di romanziere, ed anche dallo stesso avvio del «grottesco» rappresentato al Teatro d'Estate della Floridiana, Del Valle-Inclán doveva abbeverarsi di intellettualismo. Guardate Don Estravagario, che appunto dà l'avvio alla commedia in funzione di «coro», mediante un dialogo che fa da prologo: è un fior di intellettuale sovversivo. Eppure, *Los cuernos de Don Friolera* scoppia di polpa drammatica come un fico maturo. Eppure l'hidalgo cerebrale ha nella mano un vigore popolare, un che di sgargiante e di plateale e d'intelligente insieme che s'impone di violenza.

Anton Giulio Bragaglia, il maestro di scena che ha ridotto e diretto il dramma, ha una vecchia cotta per Don Ramón e senza averne l'aria, gira e rigira, passa a parlare de *La Celestina* da certe considerazioni sul neo-verismo avanti lettera del suo spagnolo. Bragaglia lo sa che a creare qualcosa che regga al confronto de *La Celestina* non ce la farebbe il povero e grande Garcia Lorca, il quale, d'altronde, è fuoco e sangue. Ci vorrebbe un altro Cervantes, o quanto meno quel Fernando de Rojas che scrisse il capolavoro senza dirlo a nessuno e senza nemmeno firmarlo. Ma un suo aspro fascino del Valle lo ha. Antimilitarista, prende di petto la casta militare; indubbiamente cattolico da buon spagnolo, ma anarcoide, come ho detto, tira botte da orbo contro l'istituzione del matrimonio. E quando alle donne, si salvi chi può!

C'è poi, nella commedia — curioso a rilevarsi in un limitato genio del Sud — la tendenza ad adoperare, con la stessa tecnica, l'interpunzione scenica di Shakespeare. I cambiamenti di scena a vista (quattordici nella riduzione di Bragaglia) ricalcano quell'immenso modello, ma percorrono di circa trent'anni l'imitazione che oggi se ne fa dalla così detta giovane regia. Né basta: di riverberi shakespeariani nella commedia ce ne sono altri, e sostanziali: Ramón del Valle-Inclán ha voluto fare di Don Friolera un Otello comico; di Donna Loreta una Desdemona carnale, un po' svanita, non prova di inibizioni; un Cassio primitivo e claudicante del barbiere Pacecco, e un Jago da suburbio della micidiale pettegola Donna Tadea. Insomma, dalla penna di Don Ramón, con tutte le intenzioni tragiche, i cachinni e le frustate del poeta ai

³⁷ El escrito salió a la luz en «Escenario», xv, 19, octubre de 1951 (17-18), aunque nosotros hemos consultado sus obras completas: *Saggi giornali favole e altri scritti* (1991: 1029-1031).

suoi pupi, par che sia sortita, stagliata in nero, una versione parodistica dell'*Otello*. Né mancano reminiscenze molieriane. Soltanto, in luogo del ripiegamento chiuso (*C'est toi chi l'a voulu, Georges Dandin!*) lo spagnolo sbocca nella tragedia. E Don Friolera spara all'impazzata.

Peppino De Filippo ha dato al personaggio del tenente cornuto un risalto perfetto, da baritono di prosa: un risalto di mustacchi coi salvapunte, di interiezioni cavernose, di sbruffoneria mortificata, di gelosia flagellante e insieme di dolore comico: la quintessenza del grottesco. È per la via del grottesco, infatti, che l'attor comico ha superato e oltrepassato gli effetti patetici e drammatici che pareva gli fossero preclusi dalla sua stessa apparente costituzione di grande «mamo», erede diretto degli zanni della Commedia dell'arte. In Don Friolera Peppino s'è inquadrate a dovere: ha rispettato il testo alla virgola; ha stagliato potente il suo personaggio fra le figurine più o meno scialbe degli altri personaggi. Paola Borboni ha recitato con l'intelligenza che la distingue: forse il «croquis» di Donna Loretita (personaggio fiacco) è rimasto un po' superficiale: l'eccessiva frammentarietà e l'analisi inevitabilmente sommaria dei caratteri data la frequenza e la rapidità dei mutamenti di ambiente. Il Privitera ha dato alla figura di Pacecco un rilievo intenso: ha fatto del barbitonsore un amante del tempo stesso ardente estasiato ed innocente. A posto gli altri.

Lo spettacolo è stato accolto dal pubblico con viva cordialità. Chiamate alla fine di ciascuno dei tre atti a Bragaglia, che ha curato la difficile orchestrazione della commedia con la solita veemente perizia, a Peppino Di Filippo, alla Borboni e agli altri attori (Gadda, 1991: 1029-1031).

A pesar de los múltiples detalles que aporta Gadda, es difícil hacerse a la idea de cómo había planteado la escena Bragaglia, en estas dos citas, la napolitana y la romana, que serán sus últimos acercamientos al *Friolera* de Valle-Inclán³⁸. De esta función «queda un recuerdo y una intensa representación en el grabado de agua fuerte y agua tinta de una conocida pintora, Valeria Vecchia», como recuerda Cattaneo (2000: 195). Este grabado muestra las tonalidades goyescas que Bragaglia quiso perfilar en su puesta en escena, donde el grotesco y el expresionismo penetran sin complejos en la escena napolitana³⁹.



Grabado de Valeria Vecchia sobre el montaje napolitano de *Le Corna di don Friolera*, en agosto de 1951.

Por otro lado, de la reseña de Gadda se desprende el incuestionable protagonismo de un gran actor que ya ha aparecido en esta investigación en ciertas ocasiones: Peppino De Filippo. Su

³⁸ Bragaglia había abandonado casi totalmente la labor de dirección para dedicarse íntegramente, como hemos dicho, a la crítica académica. Morirá en 1960.

³⁹ Valeria Vecchia, *Incisioni e litografie dal 1934 al 1978* (1980).

interpretación del pobre teniente Friolera es admirada por el escritor⁴⁰; aunque también resultará foco de críticas. En la revista *Sipario*⁴¹, el crítico Arnaldo Fraeili⁴², que suponemos que vio la obra en Roma, decía lo siguiente:

Quando i De Filippo formavano un'unità in tre persona e recitavano commedie in dialetto, non si sarebbe concepito un Peppino fuori dai panni di uno di quei personaggi penosamente comici che egli traeva dall'ombra dei vicoli Napoli, e li ricreava sulla scena con la sua mimica impareggiabile. Ma poi, rotta la sacra Trimurti [...], s'è venuto formando un repertorio di commedie in mezza lingua, piuttosto incolori quando non addirittura squallide, in cui l'autentico artista che è in Peppino non deve aver trovato maggiori soddisfazioni, se ancora lo si vede alla ricerca di una sua via in tentativi di interpretazioni eterogenee [...]. Ma si sa che l'ambizione, se è un vizio negli uomini comuni, negli artisti è una virtù che talora spinge ad azioni egregie. Ed [...] eccolo nella divisa di tenente spagnolo de *Le corna di Don Friolera* di Ramòn del Valle Inclàn, una tragicommedia d'ispirazione decisamente letteraria che Anton Giulio Bragaglia trousse alcuni anni fa in modo assai saporito, e rappresentò al Valle con la sua Compagnia degli Indipendenti [...]. Si tratta di un dramma tutto di colore, senza sviluppo di caratteri, con semplici accenni di situazioni e di personaggi il cui risalto è affidato all'estro della regia e degli attori. Ora, nell'interpretazione che ne ha data la Compagnia di Peppino De Filippo sotto la guida del suo capocomico, questo estro è mancato assolutamente, così che il dramma è apparso scolorito, disossato, ingenuo. Lo stesso Peppino si è stretto nei panni del personaggio, vietandosi ogni licenza e ogni improvvisazione quasi che stesse interpretando il Vangelo (Frateili, 1951: 34-35).

Parece que a Frateili le resulta algo acartonada la adaptación debido al escrupuloso respeto a «lo literario» de la obra⁴³, e impidiendo que De Filippo se desarrolle en su campo de excelencia: la improvisación. Sin embargo, otras fuentes valoran altamente al Friolera de Peppino De Filippo⁴⁴,

⁴⁰ Reescribimos sus palabras, por la afluencia de tonalidades grotescas que Gadda lee en su interpretación: «Peppino De Filippo ha dato al personaggio del tenente cornuto un risalto perfetto, da baritono di prosa: un risalto di mustacchi coi salvapunte, di interiezioni cavernose, di sbruffoneria mortificata, di gelosia flagellante e insieme di dolore comico: la quintessenza del grottesco. È per la via del grottesco, infatti, che l'attor comico ha superato e oltrepassato gli effetti patetici e drammatici che pareva gli fossero preclusi dalla sua stessa apparente costituzione di grande *mamo*, erede diretto degli zanni della Commedia dell'arte» (Gadda, 1991: 1030).

⁴¹ «“Le corna di don Friolera” di Ramòn del Valle Inclàn (sic.) - Rappresentato il 4 dicembre al Teatro Quirino dalla Compagnia di Peppino De Filippo», en *Sipario*, número 68, año sexto, diciembre de 1951 (34-35). En su reseña, Frateili demuestra conocer bien a Valle: «Il teatro di Ramòn del Valle Inclàn è così esasperatamente lirico, così carico d'immagini e di significati mitici, da aver procurato al suo autore il nome di «D'Annunzio gallego» con raccostamento fatto ad orecchio, perché non è possibile stabilire alcun confronto tra due scrittori così diversi [...] senza contare l'ironia dello spagnolo di cui invece nello scrittore italiano non c'è traccia. L'ironia è alla base dell'ispirazione poetica di Ramòn del Valle Inclàn» (Frateili, 1951: 35).

⁴² Que ya presencié el montaje de 1934 y escribió la crónica de *Il popolo di Roma*: «“Le corna di don Friolera” di Ramòn de Valle-Inclàn al Valle», publicada el 10 de noviembre de 1934.

⁴³ Curioso que Frateili recrimine a Bragaglia que sea una «tragicommedia d'ispirazione decisamente letteraria», cuando eso es de lo que huía según sus propias declaraciones.

⁴⁴ Como el caso del artículo de Luigi Scorrano: «Citazioni illustri e doppiaggi parodistici: La letteratura nelle opere di Peppino de Filippo» en *Rivista di lettera teatrale*, 2009, 2 (127-138)

que entonces vivía un momento de esplendor artístico, tal vez debido a haber dejado la sombra de su hermano Eduardo, como bien sugería Frateili en la cita anterior.

Nos parece interesante señalar que en el año 2004, Nápoles albergó una exposición sobre Peppino De Filippo en la que se atendió precisamente a la interpretación de este personaje en 1951. En aquella exposición se mostraba una carta del propio De Filippo a su amigo Paolo Ricci hablando con admiración de Valle-Inclán, eligiéndolo para un importante exordio en solitario: «Debutterò al Quirino il 30 ottobre... Per lo spettacolo di debutto ho scelto *Le corna di Don Friolera*. Spero che piaccia. Spero che anche i romani apprezzino e giudichino un'opera di sì alto valore letterario ed artistico», decía Peppino (Mazzarotta, 2004: 25). Por su parte Lorena Alvino, una de las comisarias de la exposición que Nápoles le brindó al actor italiano, escribió algunas de las cartelas, luego editadas por Laura Mazzarotta como catálogo de la exposición. La cartela decía lo siguiente:

Alla fine del 1951, anno denso di impegni cinematografici, Peppino mette in scena al Teatro Quirino di Roma l'opera di uno dei maggiori autori del teatro moderno spagnolo, Ramon Maria del Valle Inclán, intitolata *Le corna di don Friolera*. Peppino annuncia a Ricci il prossimo debutto con molto entusiasmo, dichiarandosi speranzoso nella buona accoglienza da parte del pubblico di quella che definisce «un'opera di sì alto valore letterario ed artistico». In effetti *Le corna di don Friolera* rientra in quel genere drammatico che Peppino sente congeniale al suo personale percorso teatrale: si tratta degli «esperpentos», tragedie grottesche che ritraggono l'umanità attraverso «un'estetica sistematicamente deformata», secondo le parole dell'autore (Mazzarotta, 2004: 47).

Revela Mazzarotta que De Filippo percibe el esperpento como «congeniale al suo personale percorso teatrale», es decir, que lo siente cercano, afín, paralelo a la trayectoria teatral que representa el teatro cómico-farsesco que camina entre el títere y *la commedia dell'arte* aunque se empapa de las exigencias tonales del neorrealismo que se adscriben a ese inicio de los cincuenta. Y además, no podemos olvidar que en ese reparto hay mucho eco neorrealista, o al menos, mucho del cine que está por llegar en esa década que se inicia pues el propio De Filippo había rodado el año anterior *Luci del varietà* (1950) con Fellini⁴⁵ y Lattuada, y comenzaba una época de boyante éxito. Antonella Ottai recuerda las cartas de los amigos y las sensaciones de De Filippo ante el estreno de *un clásico* como Valle-Inclán, tal y como él lo concibe:

È un periodo segnato artisticamente soprattutto dalla partecipazione al film di Lattuada e Fellini, *Luci del varietà*. Fellini «ritrova» in Peppino, che aveva visto recitare a teatro molti anni prima, un «tipo italiano», che vorrebbe interprete di vari film, più di quelli che saranno poi realmente realizzati insieme [...]. Un altro classico si profila all'orizzonte: *Le corna di Don Friolera*, di Ramon del Valle Inclán, proposto da Anton Giulio Bragaglia: «Intanto erano nati i cosiddetti “grandi spettacoli” ed io, per ovvie ragioni di prestigio, cercai di allinearli con loro: ma al solito, dovevo fare tutto con le mie sole forze. Misi in scena (al Quirino di Roma) *Le corna di Don Friolera* di Ramon del Valle Inclán» (Ottai, 2003: 24).

⁴⁵ Por cierto, que Paola Borboni, la doña Loreta del montaje, también se iría al año siguiente a hacer *I vitelloni* (1953).

Por otro lado, con el estreno de *Le corna*, la intención de Peppino es recuperar las hilazones entre teatro y cine perdidas en años anteriores, y luchar por una escena artística de compromiso ético que no se riña con la risa. Un teatro, en fin, que tenga todos recursos técnicos para desarrollar la inspiración libremente:

[Peppino] pensa, con questo suo spettacolo in due tempi e 14 quadri, di aver dato un primo avvio al suo sforzo di avvicinare le risorse del cinema a quelle del teatro. Egli sogna per l'avvenire un teatro dotato di risorse tecniche, apparecchi sonori, apparecchi di proiezione, girevoli, macchine di ogni genere, e le più moderne, tali da consentire allo scrittore e al regista la più ampia libertà di ispirazione (Prosperi, *Settimana Incom*, 1951).

Con ésta, fueron cinco⁴⁶ las funciones llevadas a cabo por Bragaglia, cinco esperpentos que encontraron en Bragaglia al autor que andaban buscando, dándole a don Friolera una oportunidad para recuperar el honor, y, de paso a Valle-Inclán, un puesto en el teatro italiano de vanguardia. Un teatro que mira al cine con toda la emoción de un espejo de feria.

⁴⁶ Ponemos en duda tal vez la de 1940, pero quedan confirmadas la de noviembre de 1934, la de 1937 y las dos de 1951, agosto en Nápoles y octubre en Roma.

2.2. Milagro en Madrid.

a) Polémico pentagrama.

La figura carnavalesca por excelencia, el festejo de una muerte simbólica, definió el lema de la convocatoria de las Conversaciones de Salamanca (1955) [...]. «¡El cine español está muerto, viva el cine español!»

Laura Antón Sánchez⁴⁷

Comenzamos este apartado con el acontecimiento que mayor trascendencia ha tenido para los críticos e historiadores del cine español: las Conversaciones de Salamanca. Un encuentro sucedido en mayo de 1955 al que acudió la plana mayor de los autores de entonces, y de todas las tendencias: Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez, Sáenz de Heredia, Nieves Conde o Ricardo Muñoz Suay. Allí se pusieron sobre la mesa los complicados problemas de la emergente cinematografía, al amparo más o menos discutible de las autoridades franquistas.

Ahora bien, más importante tal vez, el encuentro en la universidad salmantina supuso la consolidación de una compacta cantera de creadores agrupados en torno a temáticas y preocupaciones relativamente afines⁴⁸. Había un objetivo común muy claro: mejorar el cine español y luchar contra la política cinematográfica vigente. Los únicos productos de la industria patria se reducían a un cine histórico acartonado que pretendía copiar los tonos épicos del cine



Foto de familia de los participantes de las conversaciones de Salamanca, 1955.

⁴⁷ Antón Sánchez, 2008: 23

⁴⁸ Acentuamos el matiz de relatividad, pues se trataba de un grupo sin duda plural y heterogéneo, procedente de muy variadas ideologías, pero que efectivamente sabía encontrar una coherencia en torno a las preocupaciones del cine. Así lo refleja el estudio de José Carlos Mainer, *Falange y literatura* (1971), en el que se muestran las afinidades incluso entre marxistas y falangistas disidentes contra los excesos del régimen. De hecho, Mainer explica que gente como Bardem, respondía ideológicamente a «la idea de un falangismo social, renovador y hasta izquierdista [...] que entre los años 1945 y 1955 airearon con energía ideas y opiniones que bordeaban muchas veces los límites de la censura oficial» (Mainer, 1971: 64). Como sabemos, será luego miembro activo del clandestino Partido Comunista de España.

*colossal*⁴⁹ propio del fascismo mussoliniano pero sin el talento ni los medios que éste tuvo en los estudios romanos de Cinecittà; y, si acaso, las películas de corte folclórico, a mayor gloria de las estrellas de la canción española, género que por entonces ya había entrado en franca decadencia⁵⁰. Lo que está claro es que esa primera generación de cineastas profesionales, o al menos académicamente dispuestos a ello⁵¹, se atrevía a plantarle cara al cine de la época porque deseaba cambiar su rumbo, aunque fuera tan sólo con el objetivo de refrescar su factura estética y, sobre todo, de conectar con una nueva oleada de espectadores jóvenes:

El disgusto de los profesionales del cine español hacia la política cinematográfica del Estado está precisamente en el origen de las Conversaciones Cinematográficas que tienen lugar en la Universidad de Salamanca en mayo de 1955, patrocinadas por el sindicato español universitario para tratar de establecer un diagnóstico y pedir a las autoridades una reforma de la deplorable situación (Riambau, 2005: 47).

«¡El cine español está muerto, viva el cine español!», rezaba el lema original del encuentro. La industria está por destruirse para empezar de nuevo, y el referente estético está en Italia. Así recuerda el origen y el objetivo de la cita Ricardo Muñoz Suay, apelando a los fundadores de la revista *Cinema Universitario*⁵² y a las connotaciones neorrealistas de sus artífices y asistentes:

⁴⁹ Término para referirse a un filme que se haya realizado con con gran despliegue de medios: la magnificencia se lleva a la escenografía, la figuración o los efectos especiales, lo cual implica una enorme inversión de producción y notables esfuerzos organizativos, con la expectativa de una buena acogida de taquilla. El primer *colossal* de la historia fue *Quo vadis?* (1912), seguido por la imponente *Cabiria*, dirigida por Giovanni Pastrone en 1914, una cinta de tres horas de duración que recoge un nivel de espectacularidad sin precedentes hasta la fecha. Estas dos obras fueron el referente estético del cine histórico encumbrado por el fascismo mussoliniano de los años veinte y treinta.

⁵⁰ Piénsese en el cine propio de los años de la Guerra Civil y primera posguerra, que significaba la sucesiva grabación de éxitos de la canción española popular en ambientes escapistas y pretendidamente antinaturalistas, cine como el que se refleja en *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), una cinta escrita por Rafael Azcona y David Trueba que con enorme inteligencia muestra la complicada relación existente entre ese cine folclórico y sus limitaciones políticas.

⁵¹ Recordemos que una mayoría de ellos se ha preparado en el Instituto de Experiencias cinematográficas, y ha estudiado de modo académico el cine entonces ya clásico de las décadas precedentes. Para incidir en ello, recuperamos una cita de Berlanga cuando aún nadie le tomaba mucho en cuenta: «El I.I.E.C. Hasta hoy el mundo profesional se ríe un poco de estas iniciales, si es que las conoce. Pero esto no importa. También se reían en Italia los Gallone, Bonnard, Mastrocinque y demás directores “a la fanfarria”, mientras Zampa, Germi y Antonioni recibían certificaciones de estudio del Centro Sperimentale y palmaditas en la espalda. ¡Estos chicos! ¿Pues no quieren aprender el cine en las pizarras?» (Berlanga, «Carta a un amigo que lee a Eisenstein, admira a René Clair y quiere ser director» en *Revista internacional de cine*, nº 1. Junio de 1952, recogida en Pérez Perucha, 1999: 34.

⁵² «*Objetivo*, [...] desde su primer número (julio de 1953) se convierte prácticamente en el órgano corresponsal del movimiento neorrealista italiano (en sus páginas escriben Zavattini, Lizzani, De Santis, Aristarco, Chiarini) [...], en su corta existencia (la censura franquista la prohíbe en su noveno número), se publican informaciones [...] para dar a conocer al lector español la otra cara de la liberación italiana. Es en *Objetivo*, en su primer número, donde se publican varios textos críticos sobre Zavattini, y en el segundo (enero de 1954) se inserta el relato «Cine en casa» (de *Ipocrita*, 1943). Al calor de la aparición de *Objetivo*, los universitarios de Salamanca editan *Cinema Universitario*; ambas revistas son consideradas como las portavoces del neorrealismo cinematográfico (en un número de *Cinema Universitario* de 1957 se incluye el texto de Za *El neorrealismo no ha muerto*)», recuerda Muñoz Suay, (1996: 257).

En 1955, en Salamanca, se reúnen en el histórico edificio de la antigua Universidad [...] un centenar de jóvenes cineastas en unas famosas Conversaciones, impulsadas esencialmente por Basilio Martín Patino y José María Prada (fundadores de *Cinema Universitario*), que transcurren durante una semana, en la que se discute, se polemiza, se politiza —abiertamente y por vez primera durante el franquismo— sobre la penosa realidad del cine español y se defiende el neorrealismo como vía que debe solucionar los problemas. Zavattini no puede asistir, pero sí lo hace Guido Aristarco, aunque la *presencia* de Cesare, si no física, sí se hace notoria. Esas Conversaciones de Salamanca no eran sino un eco de los debates en Parma en torno a temas muy parecidos (Muñoz Suay, 1996: 258).

Ahora bien, a la hora de la verdad, y como hemos ya mostrado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, las intenciones estéticas quedan al final relegadas frente a las intenciones políticas. Dice el propio Muñoz Suay que no falta la presencia italiana dado que acogen al eminente crítico Guido Aristarco⁵³. Quizá la asistencia de una figura tan significada con el cine ideológicamente más férreo, con menor tolerancia de cara a otras vías, tuvo algo que ver en el cambio de rumbo de las conversaciones. De aquel encuentro incuestionablemente bienintencionado, parece que tan sólo ha quedado para el recuerdo aquel ya citado polémico pentagrama que espetó el entonces más prometedor de los presentes, Juan Antonio Bardem: «el cine español es industrialmente raquítico, socialmente falso, estéticamente nulo, políticamente ineficaz, intelectualmente ínfimo»⁵⁴. Acusó a la industria de no interesarse por lo social y de no ofrecer un cine sobre los problemas reales de la España de entonces. También se quejó de la autarquía de las salas españolas, es decir, del escasísimo cine extranjero que estaba a disposición del espectador español, relegado a los cine-clubs, a menudo clandestinos, y a instituciones como el Instituto Italiano de Cultura, de cuya transcendencia hablaremos seguidamente. Bardem apostaba por un cine más centrado en el contenido que en la forma y de tono regeneracionista, lo cual no tardó en resultar inconveniente de cara a las autoridades; de ahí, toda la carga ideológica de la que se comenzó a teñir el encuentro, incluso desviando su interés del objetivo primordial, que no dejaba de ser mejorar la industria.

Precisamente, cuando a Fernando Fernán-Gómez le preguntaban por aquellos días en Salamanca, «afirmaba haberse sentido como un extraño entre amigos, como un *intruso* en medio de lo que parecía un pacto sorprendente entre marxistas y católicos, ciertamente alejado de sus ideas personales y de sus proyectos profesionales» (Castro de Paz, 2010: 88-89). Fernán-Gómez, que entonces ya era una figura fundamental de la cinematografía, participó pero con desinterés.

⁵³ En su biografía dedicada a Muñoz Suay, Esteve Riambau recuerda que Aristarco y Muñoz Suay fueron amigos durante años. Fueron presentados en casa de Zavattini, en el viaje a Roma del que hablaremos seguidamente, y a partir de aquel encuentro se fraguó la corresponsalía sobre cine español que Aristarco le encargaría al valenciano en *Cinema Nuovo* (Riambau, 2007: 231-232).

⁵⁴ Según Bardem, también había que salir de España dada la inexistencia «de tradición alguna con la que merezca la pena conectar» (Cerón, 1998: 68), lo cual veremos que es más bien discutible dado el peso que acogerá el sainete dentro del nuevo cine español de la década.

Aquellas “Conversaciones”, con la cobertura de acercar el mundo del cine español al de los universitarios, eran en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieran manifestar de manera más o menos velada su oposición al régimen de Franco. Esto a muchos no se nos ocultaba, lo sabíamos de antemano, pero José Luis Sáenz de Heredia, tras oír varias de las intervenciones, me dijo: «Esto ha sido una encerrona». [...] En el extremo opuesto de Sáenz de Heredia estaba Juan Antonio Bardem: en algunos momentos parecía que aquellas “Conversaciones” se habían organizado a su mayor gloria (Fernán-Gómez, 1998: 111-112).

Esta declaración, años después, no debe reflejar que Fernán-Gómez evitara el conflicto político. De hecho, parece difícil que tras una carrera tan larga y fructífera se dude del compromiso social de la obra de Fernán-Gómez. Ahora bien, éste fue testigo de cómo el objetivo primordial, el de hacer un cine *mejor*, y, sobre todo, *llegar* a la gente, se había tergiversado para adquirir más un posicionamiento político que no acababa de gustar a todo el mundo⁵⁵. Más allá de las afinidades ideológicas que compartimos con las ideas de Bardem, el contenido abiertamente comunista del encuentro tamizó los posibles logros para la industria, y provocó tiranteces entre los asistentes, lo cual en nada benefició al gremio cinematográfico.

Al cabo de los años, Bardem siguió defendiendo los logros de Salamanca, mientras que otros, y, entre ellos, Berlanga, se demostraron mucho más escépticos. Para Berlanga, lo que en realidad habían conseguido las Conversaciones era que el cine joven se alejara aún más de la industria cinematográfica, con evidentes repercusiones negativas, sobre todo de cara a su acercamiento al público mayoritario (Zanella, 2001: 39).

De hecho, si algo desde el punto de vista estético ha quedado de aquel encuentro en Salamanca, es que lo más prometedor del cine español de entonces tenía una doble firma: Bardem y Berlanga, y que el cine español debía seguir la estela del fruto de su colaboración: la ampliamente aplaudida *¡Esa pareja feliz!*. Todos los presentes alababan precisamente esa doble influencia que tan bien había sabido llevar a su terreno la joven pareja (entonces todavía feliz) de directores: el fondo neorrealista, cercano y socialmente crítico, y su fusión con el tono popular, esa forma *asainetada* de la narración que tan bien sabe recoger el gusto de la calle, y así, llevar al cine a un público más amplio. Precisamente esto es lo que recordaba Fernán-Gómez sobre lo que aprendió en Salamanca:

Desde luego, según iban pasando los años, era cada vez más consciente de la importancia de *Esa pareja feliz* (1951) como punta de lanza para un cine propio que —sin renunciar en absoluto, más bien al contrario, a lo que consideraba que debían ser sus fuentes primigenias— [...] fuese capaz de aunar, si ello era posible, ciertas fórmulas heredadas del neorrealismo italiano con un tipo de comedia capaz de atraer la atención de un público mayoritario (Castro de Paz, 2010: 88-89).

⁵⁵ Ninguno de los presentes comulgaba con el régimen dictatorial bajo el que estaba el país, pero las motivaciones del encuentro sucedieron a un desajuste ideológico que no gustó ni a Fernán-Gómez, ni a Berlanga, ni por supuesto a algunos directores de derechas como el recordado Sáenz de Heredia o al falangista Nieves Conde.

Así pues, no es sólo (aunque también) discurso político, sino industrial, pues se trata de llevar a la gente al cine. Sin público, sin popularidad, sin preocupación por construir un producto que sobreviva a *la importancia del documento actual*, un cine español tan raquítico, ineficaz y falso nunca conseguiría su propósito de mejorar esa lastrada sociedad de posguerra. No es óbice pensar en que todos los presentes tendieron a virar su cine de incuestionable compromiso hacia tintes cómicos o sainetescos: no hay más que dilucidar el tránsito de Bardem entre *Muerte de un ciclista* (1955) y la arnichesca *Calle Mayor* (1956); el de Nieves Conde entre *Surcos* (1951) y la esperpéntica *El inquilino* (1957); así como el caso de Fernán-Gómez, que se estrena en la dirección nada más y nada menos que con dos secuelas a *¡Esa pareja feliz!*: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959); y por supuesto, el camino que va a emprender Berlanga. Tras consolidarse con *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953), tuvo muy claro que la vía popular más allá del neorrealismo traería los mejores resultados a nuestra cinematografía. Sus trabajos en la segunda mitad de la década de los cincuenta parecen toda una argumentación en favor del nuevo grotesco (neorrealismo + tono popular + sainete), en progresiva crispación y oscurización: *Novio a la vista*, *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, hasta cristalizar en *Plácido* y *El verdugo*.

Siempre se ha dicho que fue allí, en aquellas Conversaciones de Salamanca, donde se gestó el cine español de la modernidad porque fue una puesta de largo de la nómina de creadores del cine de la época. Sin embargo, y sin quitarle peso a la notoriedad y la relevancia de aquel acontecimiento, creemos que el germen del cine moderno se gestó un poco antes, de modo más lúdico y menos rimbombante, al amparo del Instituto Italiano de Cultura. Creemos que fue ése el verdadero corazón del cambio de nuestra cinematografía y así trataremos de demostrarlo.

b) El Instituto Italiano de Cultura como crisol de influencias.

*Aquí ya se habló de neorrealismo y de influencia italiana. Desde luego que la había.
Algún día habrá que hablar de la trascendencia que para nuestro cine tuvo
la I Semana del Cine Italiano de Madrid, que provocó una especie de reacción.
Hice Bienvenido un poco influido por esa Semana.*

Luis García Berlanga

Recuperamos esta declaración esencial citada por Luis Miguel Fernández (1992: 72) para adentrarnos en el puerto de llegada de ese primer grotesco cinematográfico: el que se comenzó a dar en los primeros años de la década de los cincuenta. Tal vez con ello cumplimos la profecía que hizo Berlanga al exigir un análisis venidero del trascendental significado de aquellas semanas de cine italiano en Madrid.

Ponemos pues la lupa sobre lo ocurrido, en 1951 y 1953, en un espacio absolutamente fundamental para nuestro estudio: el Instituto Italiano de Cultura de la calle Mayor de Madrid. Allí se fraguaron dos acontecimientos que marcarían sin duda un antes y un después en el devenir de la cinematografía italiana y sobre todo española. Según Stefania Miccolis, no hay rastro de los archivos que recopilaban los encuentros, pero es evidente que allí se forjaron muchas de las amistades que construirán los pilares del nuevo cine:

All'Istituto di cultura italiana sono andati purtroppo persi i «quaderni» che venivano compilati in occasione di ogni rassegna cinematografica, ed è davvero un peccato non poter ricostruire in modo esauriente quanto del cinema italiano veniva proiettato negli anni di Franco. L'unica testimonianza di un quaderno è del 1960, anno in cui si organizzò un'altra settimana dedicata al cinema italiano —dopo una nel 1957— e in cui vennero proiettati due film di Fellini, *Luci del Varietà* e *I vitelloni*. Così le ricorda Luis García Berlanga: «El origen de las conversaciones de Salamanca fue la semana del cine italiano que se celebró en Madrid mientras nosotros éramos todavía alumnos de la escuela de cine» (Miccolis, 2013: 24-25).

Aun así sí sabemos las fechas y las programaciones, así como las opiniones de los creadores y periodistas que tuvieron la fortuna de asistir. Entre éstos, como corresponsales para la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, acudieron jóvenes críticos como Juan Gich (1952: 63-72), Alfonso Sastre (1952: 393) o José Ángel Valente (1953: 65-71). La primera gran semana del Cine Italiano se ofreció en el Instituto Italiano de Cultura del 14 al 21 de noviembre de 1951, y la segunda, tal vez de mayor repercusión, en la semana del 2 al 8 de marzo de 1953. De 1951 a 1953, exactamente el periodo de tiempo que transcurrió entre el rodaje y el estreno de la primera gran obra de toda nuestra corriente: *Esa pareja feliz*.

Comenzaremos por el artículo realizado por Gich en enero del 52, auspiciada por la I Semana del cine italiano que se había celebrado escasos meses antes. En ella, apunta con acierto

que el neorrealismo no nació por generación espontánea sino por la labor realizada por la generación previa y algunos miembros del neorrealismo durante los años anteriores. «Porque —y los repetiremos siempre— no puede estudiarse la actual escuela italiana si no se tiene en cuenta la labor realizada hasta 1945. Lo que ahora nos llega es una continuación de la etapa anterior, porque sus creadores son exactamente los mismos hombres que se formaron en la etapa de “Gran Opera”» (Gich, 1952: 64). A este primer encuentro acuden dos nombres influyentes de la nueva corriente: Alberto Lattuada, que presenta *Il mulino del Po* (1949) aunque ya ha rodado junto a Fellini *Luci del varietà* (1951), y Cesare Zavattini, que viene a presentar una obra señera para el devenir del cine español como es *Miracolo a Milano*. Así lo recuerda Muñoz Suay:

En 1951, se celebra en Madrid la I Semana del Cinema Italiano. Esta semana, como la posterior, la organiza el Instituto Italiano, gracias al impulso democrático y antifascista del director, el profesor Cardillo. La delegación italiana en 1951 es más burocrática que artística, y no deja de constituir una exploración para tantear la reacción oficial franquista. La Semana obtiene una gran acogida, y entre los films proyectados figura *Milagro en Milán* (Muñoz Suay, 1996: 253).

Por su parte, José Ángel Valente hizo una larga reseña sobre lo acontecido en la segunda gran semana del cine italiano en el Instituto⁵⁶ y así comenzaba su análisis de la significativa ocasión de ver un cine auténticamente revolucionario para la Europa del momento:

Un arte, cualquier arte —también la cinematografía—, es una lucha incesante por la expresión eficaz [...]. En este sentido, creo que la primera lección de esta gran Semana del Cine Italiano, ofrecida en Madrid por Unitalia Film y el Instituto Italiano de Cultura, ha sido la de un cine voluntariamente empeñado en conseguir algo que es ya una clara realidad en su haber: una línea expresiva plenísima [...]. Esto en primer lugar, y en segundo lugar, los motivos, su calidad y, sobre todo, la capacidad para dotarlos de vida universal, para darles actualidad, interés, par comprometerlos así, por su proximidad, en cada uno de los dramas que se estaban desarrollando en la pantalla [...]. Y el cine, como todo arte, se debe en rigor a su tiempo. (Valente, 1953: 65-66).

⁵⁶ Valente hizo un exhaustivo repaso de la programación, de cuyas siete sesiones, normalmente compuestas de una selección de documentales breves y una película base, tomamos nota aquí: En la primera sesión se presentó *Due Soldi di Speranza*, de Castellani, que vino precedida por el documental de Luciano Emmer sobre *Leonardo da Vinci*. La segunda sesión aportó los cortometrajes *Sicilia Barocca*, de Carpignano; *Lettera a Ludovica*, de Rondi y *Nei regni del mare*, de Roccardi, así como el largometraje *Processo alla città*, de Zampa. El tercer día se proyectaron los documentales *Primavera sull'Etna*, de Tomei; *Un secolo di pittura italiana* de Magnaghi, y *Vendemmia*, de Fassano, junto a *Il cammino della speranza*, cinta de Germi con guión de Germi junto a Fellini y Pinelli. La cuarta sesión ofreció los cortometrajes *Nasce un cavallo*, de Gallo; *A sua immagine e semiglianza*, de Chiarissi, y *La mantide religiosa*, de Alberto Ancilotto. La película base fue *Umberto D.* La quinta sesión ofreció los documentales *L'epeire*, de Ancilotto; *La via del sole*, de Guerrasio, e *Intermezzo alla Scala*, de Gandin. La película central fue *Bellissima*, de Luchino Visconti. En la sexta sesión, tres documentales: *I fiammighi e l'Italia*, de Magnaghi; *Rotonda e Minerva*, de Visentini, y *Tavolozza di Surano*, de Scopini. A continuación se proyectó *Gli uomini non guardano il cielo*, dirigida por Scarpelli. La última sesión ofreció *Il Greco*, de Navarro Linares, *Cordiali Saluti*, de Sala; *Le roccie di Eolo*, de Paolucci, y *Fontane Romane*, de R. Avanzo, para luego finalizar con *Il cappotto*, de Alberto Lattuada (Valente, 1953: 66-71).

Si bien resultaron relativamente minoritarias, estas dos citas en el IIC representaron un punto y aparte dado que fueron las causantes de la entrada del cine de mayor vanguardia en Europa en una España absolutamente aislada. Un aislamiento no total desde el punto de vista creativo (pues no debemos olvidar grandes figuras ya mencionadas de la cultura de los años precedentes), pero sí manifiesto desde el enfoque de la distribución y comercialización de todo ese gran cine, tan cercano y sin embargo tan inaccesible. Es por eso que la labor del IIC en estos años es encomiable como crisol de influencias de todos ellos, y es por eso también que comienzan a frecuentar la institución de manera asidua los directores que son objeto de este estudio:

Es también en dicho Instituto donde organiza, en 1951 —y antes, pues, de la más conocida Semana de Cine puesta en pie por la Embajada de Italia dos años después—, las Jornadas de Cine Italiano en las que, por primera vez en España aunque para un público muy reducido entre el que se encontraban Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga⁵⁷, pueden verse, entre otros, títulos como *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *Luci del Varietà* (Federico Fellini & Alberto Lattuada, 1951) o fragmentos de *Paisà* (R. Rossellini, 1946). (Castro de Paz, 2010: 40-41).

Como atestigua esta cita previa, además de la programación de novedades especificada en nota, se hicieron unas sesiones paralelas⁵⁸ para un público más reducido y especialista, de las películas paradigmáticas de la corriente estética neorrealista. Aquella restricción de público se debía, obviamente, a los problemas que pudieran acaecerle al IIC por visionar cintas parcial o totalmente prohibidas por el régimen.

Pero lo más importante de la semana del cine italiano estaba por llegar. A las diversas veladas, y gracias al interés que se tomó el Instituto⁵⁹, se pudo invitar a algunos de los responsables de las películas que se estrenaban. La invitación fue aceptada, entre otros, por el director que entonces se estaba perfilando como continuador de la corriente a pesar de que la historia haya sido relativamente distinta: Alberto Lattuada. El director acudió como máximo responsable de la cinta

⁵⁷ Nota al pie del crítico: «La profundización en el interés por la estética cinematográfica inicialmente despertado por su contacto con el grupo de Serrano le lleva a participar asimismo en la fundación de una Asociación Española de Filmología de la que son socios Bardem y Berlanga, que muy próximos a él desde el ofrecimiento para que participara en *Esa pareja feliz* (1951), colaboran incluso como figurantes en algunas de las obras teatrales montadas en el Instituto Italiano» (Castro de Paz, 2010: 41).

⁵⁸ «Paralelamente tuvieron lugar en el Instituto Italiano de Cultura dos sesiones retrospectivas, en las que fueron exhibidas, respectivamente, *Paisà*, de Rossellini, y *Ossessione* (sic.), de Visconti, con algunos documentales tan interesantes como *Finestre* de Maselli, al que he aludido en un comienzo; *Passione a Isello*, de Fasano y otros» (Valente, 1953: 70-71).

⁵⁹ Como bien reflejan Fernán-Gómez y Muñoz Suay, los directores sucesivos del Instituto, Mario Penna y Giuseppe Cardillo resultaron fundamentales para llevar a cabo todas estas actividades y encuentros entre creadores.

estrella del encuentro, *Il cappotto*, a la que, por cierto, se le reservó la sesión de clausura, lo cual hace gala de su entonces prometedor futuro⁶⁰.

Unas palabras de Alberto Lattuada precedieron la proyección de su film *Il Capotto*. Lattuada es, sin duda, uno de los mejores realizadores italianos contemporáneos. Antiguo arquitecto, debutó como director en 1942 [...]. Poco después adaptó una novela de Gabriel D'Annunzio en *El crimen de Giacomo Episcopo*. [...] Lattuada ha ganado desde entonces en originalidad y posesión de un arte rigurosamente propio. Prueba de ello es *Il cappotto*, cuyo último núcleo argumental es un conocido cuento de Gogol que ha sido desarrollado y amplificado aquí con gran inteligencia. El protagonista, este empleado municipal encogido y mínimo, [...] opera por contraste como una sección en un cuerpo social, cuyo ridículo y cuya injusticia se desnudan (Valente, 1953: 70).

Ahora bien, más allá del matrimonio Lattuada, la auténtica revolución del encuentro se produjo más discretamente, unos días antes, pues en la sesión de la cuarta velada, aparecieron nada más y nada menos que Vittorio de Sica⁶¹ y Cesare Zavattini como responsables de *Umberto D.*⁶²

Se esperaba realmente con interés la proyección de la obra de estos dos admirables colaboradores que son De Sica y Zavattini. Ambos estaban presentes y ambos subieron al escenario esta noche. Pero solamente Di (sic.) Sica se dirigió al público; Zavattini permaneció a su lado, en silencio, con aire de campesino asustado [...]. *Umberto D.*, la mejor de las cintas proyectadas, a mi juicio, es obra de impresionante y hondísima belleza (Valente, 1953: 68-69).

¿Pero por qué fue este encuentro tan revolucionario? Porque en esa sala se encontraban grandes admiradores del binomio Zavattini-De Sica, unos jóvenes estudiantes de la escuela de cine que deseaban conocerlos: Bardem, Fernán-Gómez, Muñoz Suay, y Berlanga, entre los pocos asistentes. El IIC propició ese encuentro, se podría decir que gracias al Instituto se reinició la relación cultural que Italia y España habían compartido en años precedentes. Precisamente, a la pregunta de Cañeque y Grau sobre cuál fue el detonante del contacto entre el cine italiano y la emergente generación de cineastas españoles, Muñoz Suay recuerda el que fue el encuentro que mantuvieron él, Bardem y Berlanga con Zavattini: «De Sica, De Santis, Lattuada, Zampa, etcétera, fueron a Madrid a presentar sus películas en unas sesiones monográficas sobre cine italiano que se

⁶⁰ A pesar de ya haberlo mencionado, diremos que las películas firmadas por Lattuada en estos últimos cuarenta y primeros cincuenta no acabó de producir una estela de continuidad autorial. A pesar de no dejar de dirigir, se convirtió en un director más a disposición de las producciones, sin demasiado perfil de innovador. Tal vez su encuentro en la co-dirección con Fellini de *Luci del varietà* resultase algo profético, pues en ella Lattuada firmaba como la gran promesa y, en cambio, a Fellini nadie le auguraba el futuro que habría de tener.

⁶¹ De Sica conocía bien España por su mujer, María Mercader.

⁶² Una película, por cierto, de argumento similar al de *Il cappotto* de Lattuada, que sin embargo, se ha encumbrado incuestionablemente como una obra mejor resuelta y más innovadora, sin duda para nosotros abre ya camino al *aldilà* del neorrealismo. Decía Valente sobre *Umberto D.*: «Apenas sucede nada en *Umberto D.*, y sucede, sin embargo, todo. Apenas hay intriga, accidentes graves, complicaciones espectaculares, y cómo crece, sin embargo, y con qué inexorable rigor, la intensidad del drama en cada escena. Porque *Umberto D.* no es más que esto: la impotencia de un hombre ante la vida, ante el diario acontecer gris, sórdido, solapadamente enemigo» (Valente, 1953: 68).

hacían en el Instituto italiano. Sus películas nos impactaron mucho y yo inicié una amistad con Zavattini, el gran guionista del neorrealismo» (Cañeque y Grau, 2009: 307).

Valente termina su crítica con una conclusión esencial de lo que es y será para la posteridad el neorrealismo: «ha pasado ante nuestros ojos un cine realizado y mantenido como arte, que sólo necesita espectadores con “los ojos verdaderamente abiertos” para mirar» (Valente, 1953: 71). Y sin embargo, es curiosa la terna de películas que llega, pues no representa el grueso del neorrealismo ortodoxo de los años previos, sino los destellos de la diversificación, los años del *más allá* del neorrealismo en los que se cuele la fábula, el erotismo y la risa. Son ya la siguiente generación, Zampa, Lattuada y Fellini, y por supuesto el De Sica de *Miracolo a Milano*. El propio Berlanga comentaba algo muy en paralelo con esta visión de superación del neorrealismo ortodoxo:

En ese momento todavía no teníamos valor para decir: «Pues a mí tal película me parece un rollo», aunque con alguno de los soviéticos sí que nos atrevíamos. [...] Cuando empieza a haber debate y cierta escisión es con la llegada del neorrealismo italiano [...]. El neorrealismo más puro, más dramático, como el que aparece en *Ladrón de bicicletas*, tiene una audiencia reducida. Luego, a partir de los años cincuenta, se produce el boom del neorrealismo rosa y la consagración de las estrellas italianas como Loren, Lollobrigida, etc. (Cañeque y Grau, 2009: 63-64).

Paralelamente a los encuentros en materia cinematográfica es conveniente también hacer hincapié en otra actividad esencial del Instituto en estas fechas tan relevantes. Se trata de la fundación de un grupo teatral de vanguardia cuya vida se extendió durante cinco años (entre 1949 y 1954) y en el que participaron casi todos los protagonistas del emergente cine español: el Teatro de Ensayo⁶³. Este grupo dramático fue dirigido por Fernando Fernán-Gómez y su amigo Francisco Tomás Comes⁶⁴ y en él participaron con entusiasmo Bardem y Berlanga, así como una larga lista de artistas e intérpretes fundamentales para la década de los cincuenta. «Las comedias eran presentadas con gran dignidad y una interpretación excelente. Al igual que otros teatros íntimos, éste tuvo gran proyección en la renovación teatral española. Nuestros actores prestaron siempre su generosa ayuda a la labor del Instituto Italiano», había dicho Gordón (Galán, 1997: 122).

Hay que prestar atención a cómo, en sus memorias, Fernán-Gómez cuenta *en paralelo* las actividades del Instituto, tanto las cinematográficas como las teatrales, así como la puesta en marcha del aparato formal del instituto de filología y la consecuente escuela de cine a punto de nacer. Nos

⁶³ En nota al pie, y citando a José Gordón (*Teatro experimental español*, 1965) Diego Galán especifica que la primera representación fue *Cada cual a su manera* de Pirandello, en junio de 1949, y la última, *Larga noche de Medea* de Conrado Álvaro, en abril de 1954 (1997: 122).

⁶⁴ Simultáneamente —y a partir de contactos progresivamente afianzados en el Café Gijón— dirige junto a su amigo Francisco Tomás Comes [...], el Teatro de Ensayo de Instituto de Cultura Italiana que, liberado de la censura por su particular estatus territorial, le permite entonces poner en pie representaciones de obras de Maquiavelo, Pirandello, Diego Fabri, Ugo Betti o —excepcionalmente en la inmediata posguerra española— Valle-Inclán (Castro de Paz, 2010: 40).

parece enormemente relevante que el mundo del teatro, el del cine y el de la intelectualidad se citasen de modo cotidiano en un mismo espacio para el trasvase de influencias hispanoitalianas.



Maria Luisa Ponte en la representación de *El yermo de las almas* de Valle-Inclán en el IIC

¿Y por qué resulta tan relevante este grupo de teatro de ensayo para nuestro trabajo? Porque sorprendentemente, y de modo similar a como ocurriera en las semanas de cine, gozó de una inusitada libertad. La elección del repertorio teatral del grupo del Teatro de Ensayo resulta francamente interesante en cuanto al tono, la exigencia y el compromiso político que algunos de estos autores implicaban⁶⁵, y muy especialmente, al poner en escena a un prohibidísimo Valle-Inclán⁶⁶. En sus memorias (1998: 356-358), Fernán-Gómez

recordaba cómo había comenzado a dirigir aquel grupo teatral por pura casualidad, tras una propuesta de unos jóvenes existencialistas:

En el Gran Café de Gijón apareció una tertulia distinta de la nuestra, aunque también literaria. García Nieto advirtió un día que aquellos que se sentaban no cerca del rincón en que lo hacíamos nosotros [...], supimos pronto que aquellos que se sentaban cerca de la barra no sólo eran jóvenes, sino existencialistas [...]. Entre ellos estaban Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José María de Quinto... y también Miguel Martín y Francisco Tomás Comes. Estos dos últimos se dirigieron a mí con la propuesta de que me dirigiese a ellos para organizar unas representaciones teatrales en el Instituto Italiano de Cultura. Solicitaban mi colaboración gratuita como actor y director (Fernán-Gómez, 1998: 358-359).

Fernán-Gómez recuerda cómo aquel plan descabellado, que acarrearía un esfuerzo impropio por supuesto sin beneficio económico alguno, parecía extraña para un actor como él, con un importante recorrido ya en 1950. Y sin embargo, o tal vez por ello, aceptó encantado:

⁶⁵ Comenta Fernán-Gómez que estrenaron *La mandrágora*, de Maquiavelo, *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, *Farsa del cornudo apaleado*, de Boccaccio-Casona, *La morsa*, de Pirandello, *El seductor*, de Diego Fabbri, *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio Calvino, *Legítima defensa*, de Paolo Levi, *La larga noche de Medea*, de Corrado Alvaro, *Corrupción en el palacio de justicia*, de Ugo Betti.

⁶⁶ En *La buena memoria*, Fernán Gómez le cuenta a Diego Galán que hicieron *El yermo de las almas* porque les parecía más fácil al tener pocos personajes. Por supuesto estaba prohibida por su fondo antirreligioso, que era precisamente lo que le daba interés según Fernán-Gómez, y que pudieron hacer precisamente por la «extraterritorialidad» de que gozaba el IIC (Galán, 1997: 123).

Era como dar marcha atrás en el tiempo y volver al teatro de aficionados. Desde el primer momento me sedujo la idea. La aversión que sentí por el teatro al iniciarme como profesional no era hacia el teatro en sí, sino al ambiente, [...]. Pero había una gran diferencia de calidad y de intención entre los textos teatrales, que no había dejado de leer, y los de las películas insulsas en las que actuaba. Tuve ocasión de satisfacer lo que aún me quedaba de vocación escénica dirigiendo durante esos años con mi amigo Comes [...] aquellas representaciones del Instituto Italiano de Cultura, que disponía de un pequeño escenario en un salón con capacidad para unas cien o ciento cincuenta personas. «Invitaremos sólo a personalidades del mundo de la cultura, autores, académicos, críticos, y a técnicos teatrales» —nos dijo el director, Mario Penna, persona inteligente y amable, de ingenio agudo, con un repunte de picardía en la mirada— (Fernán-Gómez, 1998: 359).

Mucho de esto es debido a esta figura mencionada por Fernán-Gómez en la larga lista de cómplices del Instituto, un nombre importante en la filología románica de estos años —«ilustre hispanista» como lo categorizaba Alonso Ibarrola en su tributo (1970: 429)—, que había tomado las riendas del Instituto en 1946⁶⁷ y le había conseguido dar un aire nuevo: Mario Penna. Gracias al profesor Penna, muchas de estas actividades se hicieron posibles⁶⁸:

El profesor Mario Penna valoraba el éxito de cada noche antes de que se descorriesen las cortinas del escenario. Lo valoraba según la concurrencia; no con un criterio de cantidad, sino de calidad. Entraba en los cuartos donde nos vestíamos y nos decía con su mejor sonrisa pícaro, como si estuviera a punto de alcanzar los secretos fines que se había propuesto: «Catorce académicos; esta noche han venido catorce académicos. Una primera fila impresionante» (Fernán-Gómez, 1998: 361).

Aquel reducido grupo instalado en el Instituto Italiano de la calle Mayor se iba a convertir en uno de esos lugares fundacionales de toda la generación:

La obra que Miguel Martín y Francisco Tomás Comes, de acuerdo con Mario Penna, habían elegido para la presentación era *Cada cual a su juego*. No dudé en aceptarla. Compusimos el reparto con actores profesionales y un solo aficionado, mi amigo Cayetano Torregrosa [...]. A partir de entonces, y durante tres o cuatro años, pusimos en escena obras teatrales italianas y españolas. *La mandrágora*, de Maquiavelo, *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, *Farsa del cornudo apaleado*, de Boccaccio-Casona, *La morsa*, de Pirandello, *El seductor*, de Diego Fabbri, *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio Calvino, *Legítima defensa*, de Paolo Levi, *La larga noche de Medea*, de Corrado Alvaro, *Corrupción en el palacio de justicia*, de Ugo Betti. Para todas contamos con la colaboración de actores y actrices profesionales: Diana Salcedo, Asunción Sancho, María Luisa Ponte, María Dolores Pradera, Mayrata O'Wisiedo, Elvira Quintillá, María Asquerino (entonces Maruja), Ena Sedeño, Julia Lorente, Félix Dafauce, José Vivó, Manuel Alexandre, José Manuel Martín, Eugenio Domingo, Manuel Collado, Luis

⁶⁷ «Profesor de la Universidad Central de Madrid (sección de Filología Románica), pasó a la Dirección del Instituto de Cultura Italiano en el mes de octubre de 1946, a la cual dedicó, como era preciso, cuerpo y alma, debiendo por primera vez dejar un poco sus estudios literarios [...]» (Alonso Ibarrola, 1970: 430).

⁶⁸ Mario Penna dejó el cargo de director del IIC a finales de 1950, con el Teatro de Ensayo ya bien encarrilado. Fue sustituido por Giuseppe Cardillo, hasta entonces subdirector, que ha sido citado por Ricardo Muñoz Suay como gran artífice de las dos semanas del cine italiano, aunque Penna no dejó de volver incansablemente a Madrid y su vinculación con el IIC y con el grupo teatral se mantuvo intacto.

Varela, José María Gavilán... En el estreno de *El yermo de las almas*, el director cinematográfico Luis María Delgado nos hizo el impagable favor de sustituir a un actor indispueto, y Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga desempeñaron en algunas ocasiones, sólo por colaborar, cometidos de escasa importancia (Fernán-Gómez, 1998: 359-360).

No falta casi ninguno de los artífices de ese nuevo cine que está gestándose en las aulas del Instituto de Experiencias Cinematográficas, ni sus directores ni sus actores⁶⁹. Todos juntos, gracias al amparo institucional del IIC, realizan sus primeros trabajos poco tiempo antes de cambiar la historia del cine español. Si bien el público era reducido, Fernán-Gómez recuerda con cariño y admiración la importancia de trabajar en relativa libertad en unos años de tanta represión y censura:

A todos les pareció bien dedicar uno o dos meses a los ensayos [...] para dar una única representación, ante un público de lo más selecto y exigente, y recibiendo en compensación una cena. Y creo que les pareció bien por lo mismo que a mí, porque amaban el teatro y porque aborrecían la rutina. [...] Y también por saber que en aquellos penosísimos años trabajábamos en libertad, aunque para un público muy restringido, pues al gozar de extraterritorialidad el Instituto Italiano de Cultura no estábamos sometidos al arbitrio de la estúpida censura franquista (Fernán-Gómez, 1998: 360-361).

Aquella libertad que les dio el IIC a todos estos artistas hambrientos de cine y de teatro no en vano ha sido considerada por el propio Fernán-Gómez como una de las más felices de su vida profesional. Así lo recordaba:

Casi todas las obras que estrenamos obtuvieron una calurosa acogida por parte de los espectadores, y críticas elogiosísimas. Durante mucho tiempo consideré aquellos ensayos como lo más gozoso que me había proporcionado mi oficio y las representaciones lo más importante de mi carrera, y aún hoy, al cabo de tantísimos años, aquellos recreos y trabajos están entre mis mejores recuerdos. También organizamos allí, en el Instituto, acogiéndonos al mismo recurso de extraterritorialidad, la primera exhibición de películas del neorrealismo italiano, que tanta influencia había de tener sobre el cine español de aquellos tiempos, sobre todo a través de Bardem y Berlanga (Fernán-Gómez, 1998: 361).



Esa pareja feliz, Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, interpretando *El seductor* de Diego Fabbri en el IIC.

Después de aquellos años, la generación era compacta y multidisciplinar, pero había pasado en su amplia mayoría por el escenario y el salón de proyecciones del Instituto de la calle Mayor,

⁶⁹ Recordemos que el reparto de *¡Esa pareja feliz!*, además de la codirección de Bardem y Berlanga, lo lideran precisamente Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, dos de los más activos en el Teatro de Ensayo, pero ahí no queda, en la cinta inaugural también aparece Francisco Tomás Comes, el codirector del grupo del IIC.

para seguir construyendo su camino grotesco. ¿Y qué pensó de ello el régimen? Pues que tanta libertad no podía ser buena:

Frente al coro de elogios, que a todos nos hacía creer que obteníamos éxitos con nuestra labor, no podían faltar voces discordantes. Un redactor del diario *Ya*, teniendo en cuenta sin duda la fama de disolutos de los cómicos y la belleza de las mujeres que trabajaban con nosotros, al comentar no una obra en concreto, sino la actividad del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura, dijo que allí no nos reuníamos a ensayar, sino a lo otro. No puedo decir si el ácido cronista acertó en el resultado final de su afirmación, pero desde luego sí en lo que se refería a mis propósitos. Ignoro las ocultas intenciones de mis compañeros; las mías, no hay por qué ocultarlo, se dirigían también a «lo otro». «Lo otro», que la modestia cristiana le impedía al redactor de *Ya* enunciar más claramente, ha sido siempre el principal motor de mi trabajo, incluso de mis actividades recreativas (Fernán-Gómez, 1998: 361-362).

Había nacido, al amparo de las instituciones italianas en Madrid, toda una generación. Y, como dice Fernán-Gómez, es un espacio de teatro, de cine, de libertad, y de «lo otro», es decir, del compromiso que teñirá los sainetes del cine español en esperpentos grotescos.

c) Zavattini en España.

Después de la II Guerra Mundial, los escritores de cine vivieron su cuarto de hora con la aparición en primer plano del guionista César Zavattini, un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa que infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes.

Gabriel García Márquez

Ya se han mencionado muchas figuras relevantes de la era neorrealista europea, y sin embargo, para dar con la verdadera paternidad del cine italiano moderno tal vez todo pueda resumirse en un nombre: Cesare Zavattini. El fiel acompañante de Vittorio de Sica, un tipo curioso, de aire bonachón, ataviado con boina y anteojos, se convirtió casi desde el mismo origen del movimiento en su más relevante ideólogo y en el más firme defensor de la ternura a través de las consignas neorrealistas. Aunque su labor no ha sido olvidada, una vez que se fue privilegiando la figura del director en favor del creador o guionista, Zavattini quedó injustamente relegado a un papel secundario en la historiografía cinematográfica, reducido a mera comparsa en la etapa inicial del movimiento. De nuevo, es la crítica de fines de los cincuenta y principios de los sesenta la que lo desplaza a una posición relativamente secundaria. Sin embargo, su presencia en Italia y su esfuerzo por dinamizar esta nueva perspectiva en realidad fue esencial para la trascendencia del movimiento, y es precisamente por ello por lo que debemos recordar su resistencia y labor creativa como todo un símbolo, pues así lo fue para sus coetáneos. *El guionista universal*, lo apoda Muñoz Suay. Aparte de su encomiable trabajo narrativo, de lectura obligatoria para comprender de dónde surgen las discusiones éticas que luego se harán fundamentales, a *Za*, tal y como lo apodaban los amigos y compañeros, se le recuerda como el mejor guionista del neorrealismo, no sólo la voz detrás de *Sciuscià* o *Ladri di biciclette*, sino también el motor de *Miracolo a Milano*, guión y novela⁷⁰, y del proyecto colectivo *L'amore in città* (1953), crisol de confluencias entre los que serán los grandes de la siguiente generación (Age, Scarpelli, Fellini, Pinelli, Risi, Ferreri...).

Pero además del Zavattini conocido, el símbolo de la italianidad neorrealista, de la ternura y los niños, de la soledad y los perros, de la injusticia y las bicicletas, nos interesa recuperar la poco notoria aunque muy relevante relación de Zavattini con España. Él mismo había dicho: «He estado en España dos o tres veces. Es un país con el que congenio, donde tengo cinco o seis amigos queridísimos, lo mismo que en Milán o en Roma. Ni tan siquiera las corridas son capaces de hacerme sentir las diferencias que, sin embargo, existen. Nosotros podríamos ser ellos y ellos, nosotros. Como dos hermanos de una misma familia» (1991: 7). Hay que retomar entonces el espacio del Instituto de la calle Mayor, donde, como ya hemos mencionado, se celebraron aquellas

⁷⁰ El título original en la que se basó *Miracolo a Milano* es *Totò il buono* (Bompiani, 2013).

semanas de cine italiano que tanto eco tuvieron en los realizadores patrios. Allí fue a parar el guionista, quien ya por entonces era todo un maestro para Bardem, Berlanga y compañía.

Para entonces [...] ya se habían estrenado aquí títulos clave como *El limpiabotas*, *Ladrón de bicicletas* o *Milagro en Milán*, núcleo central del debate sobre el Neorrealismo en España, sobre todo por el casi absoluto desconocimiento de otros muchos títulos fundamentales de cineastas como Visconti, Rossellini, De Santis, Vergano, etc. Indiscutiblemente para el público —y buena parte de la crítica— españoles, el Neorrealismo eran, ante todo y casi exclusivamente De Sica y Zavattini. De ahí que el aplauso que se les tributaba fuese algo así como un aplauso al propio Neorrealismo [...]. Entre ese público enfervorizado destacaban algunos jóvenes, en buena parte pertenecientes a las primeras promociones del I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), que estaban siendo, desde la crítica o desde las primeras actividades fílmicas, los mayores defensores hispanos del movimiento neorrealista. [...] Entre ellos estaban los Bardem, Berlanga (que en una de sus entrevistas publicadas rememora cómo se perdió una de esas tertulias por pener que acompañar a su novia a su casa), Muñoz Suay, Ducay, Garagorri, etc. nombres que [...] no casualmente van a defender las posturas zavattinianas (Monterde, 1991: 13).

Ricardo Muñoz Suay, quien según palabras de Monterde (1991: 17) fue el gran interlocutor del cine italiano en nuestro país⁷¹, participó en todas las aventuras fundamentales del cine de los cincuenta⁷² y, como veremos, significó el puente que enhebraría a Berlanga con Zavattini. En aquella velada del año 53, Muñoz Suay convenció a Berlanga de que debían pasarle una copia de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, entonces recién estrenada, y ver qué opinaba. Lo que ocurrió después de aquel encuentro lo narró el propio Muñoz Suay en el prólogo a la recopilación de textos que escribieron juntos en los años venideros:

Conocí a Zavattini cuando él y otros famosos del cinema italiano, encabezados por De Sica, estuvieron en Madrid para presentar la «Semana del cine italiano» en marzo de 1953 (la anterior semana, ambas decisivas para nuestro descubrimiento del neorrealismo, se celebró también en Madrid en noviembre de 1951). [...] A partir de aquel encuentro mi amistad con Zavattini fue creciendo y se convirtió, al cabo de los años, en una relación casi familiar [...]. Pero en 1953 Zavattini reinaba en el cine. Aprovechamos su visita a Madrid y le preparamos una proyección de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* en los locales de entonces de la dirección General de Cinematografía. Berlanga había terminado su famoso film y el texto que nos escribió Zavattini no sólo era entusiasta sino premonitorio (algo así como que con esa película se había abierto una brecha de libertad en el cine español) y que nos sirvió para dar a conocer el film, sobre todo en Italia (Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay, 1991: 5-6).

Monterde recuerda que cuando Zavattini vio *Bienvenido*, «le gustó tanto como para hablar bien de ella por ahí y promover su proyección en el “Circolo del Cinema” romano; de ese

⁷¹ «Muñoz Suay descubrió en Zavattini al mentor que necesitaba para aplicar su estrategia *neorrealista* al cine español. Ese fue el principio de una larga amistad que tendría numerosos puntos de contacto tanto en Italia como en España» (Riambau, 2007: 234).

⁷² Fue ayudante de dirección de Bardem y Berlanga en *Esa pareja feliz* y repitió con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1953) o *El verdugo* (1963). Con el tiempo también se haría productor, apostando por proyectos tan arriesgados y memorables como *Viridiana* (1961).

satisfactorio contacto nacería la idea de un proyecto conjunto» (1991: 17). Desde entonces, la propuesta de firmar un argumento de Zavattini para el cine español resultó suficiente aliciente como para que Berlanga y Muñoz Suay se mudasen a Roma⁷³ para trabajar codo con codo con el italiano:

Le pasamos *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y le gustó muchísimo, así que, financiados por Uninci, que había producido *Bienvenido*, nos fuimos a Italia para escribir un guión con Zavattini. En ese momento, el neorrealismo puro empezaba a cuartearse, era la crisis de un cine que no estaba hecho para el gran público sino para determinadas capas críticas de la sociedad italiana (Cañeque y Grau, 2009: 307).

Ambos coinciden por tanto con Zavattini en esa Roma de mediados de la década, hacen amistad con Germi, Risi, Fellini y tantos otros, ven muchas películas inéditas en España y se embarcan en dos proyectos relativamente consecutivos que, a pesar de no llegar a buen puerto, tuvieron una significación importante en Berlanga. De algún modo esbozaban una relación entre dos tonalidades cinematográficas afines, la que estaba brillando en Italia y la que comenzaba a despegar en España. Berlanga encabezaba el éxito de esa nueva generación nacida del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que quería comenzar una línea estética propiamente hispánica aunque recogiendo los frutos que había sembrado el neorrealismo, y haciendo brotar una tenue aunque consciente superación del artefacto neorrealista ortodoxo en busca de nuevos horizontes. Precisamente los dos proyectos conjuntos muestran esa superación de modo bastante evidente, primero fue *El gran festival*, y ya después *Cinco historias de España*⁷⁴.

El primero fue construido en aquel mes romano y cuenta los entresijos de un festival de cine desde ese mismo tono que vacila entre lo paternalista y lo asainetado. Sin embargo, a la vuelta de Berlanga a Madrid, resurgió la célebre indecisión del valenciano y el argumento acabó en un cajón. Así lo recuerda Muñoz Suay: «el 17 de junio Zavattini nos entregó la *scaletta* de “El gran festival” [...]. Cuando regresamos a Madrid, comenzaron a aflorar las dudas. A Luis no le acababa de gustar el proyecto que, por otra parte, ofrecía una serie de grandes dificultades de producción y realización. Hubo intercambio de ideas y de común acuerdo entre los tres aparcamos el argumento» (1991: 6-7).

Pero las ganas de trabajar con Zavattini en un proyecto que saliera adelante, no cejaban, por lo cual poco después se reanudó la colaboración, esta vez, para realizar una película sobre la España más desconocida. Para documentarse y sentir los colores y aromas de la España de entonces,

⁷³ Recuerda Muñoz Suay que Berlanga aprovechó el viaje para casarse con Maria Jesús en Roma, tal y como haría un personaje de sus comedias: «A finales de mayo de 1954 Berlanga aprovecha para el viaje a Roma, donde paramos mes y pico trabajando con Zavattini, para casarse. Así que fuimos tres los que marchamos a la ciudad santificada por el neorrealismo» (1991: 6).

⁷⁴ Ambos argumentos, lo que Zavattini llamaba la *scaletta*, están recogidos en el ya citado compendio firmado por los tres (1991).

emprendieron un interesante viaje por la península que quedó documentado fotográficamente. Así lo recordaba Ricardo Muñoz Suay:

Logramos que los productores —ya aterrorizados por lo que habíamos escrito— aceptaran el que viniese Zavattini a España para trabajar en otro proyecto. En esa época a Zavattini le apasionaba la idea de realizar un film, «Italia mía», que nunca se logró llevar a la pantalla. Pensó que con nosotros podía hacer «España mía». [...] A Luis le interesaba más esa posibilidad [...] y organizamos la expedición. En un *citroën* de aquellos que llamaban “patos” y que la policía francesa popularizó, recorrimos España durante un mes. Canet, como conductor y productor, Zavattini, Berlanga y yo. [...] Ya en Madrid, nos reuníamos todos los días, casi siempre en mi casa [...] Zavattini regresó a Roma. Nos envió una *scaletta* y sobre ella Luis y yo comenzamos a escribir los argumentos (1991: 6-7).

El proyecto estaba formado por cinco partes: síntesis realista y fabulística a partes iguales de cinco regiones diversas de la Península Ibérica:

Cinco episodios ambientados en diversos lugares de España, dedicados a relatar mínimas anécdotas que fundamentalmente contribuyesen al conocimiento en profundidad de lo español, en una línea pareja a la del eterno proyecto zavattiniano de *Italia mia*. Esos cinco episodios eran: *Emigrantes*, *Soldado y criada* (sobre la fallida relación entre un analfabeto quinto pueblerino recién llegado a Barcelona y una criada), *La capea* (en torno a una corrida de novillos de un pueblo perdido de Castilla [...], donde deberá ser rematado por la Guardia Civil), *Las Hurdes* (que cuenta la historia de un niño que no sabía reír) y *Pastor* (donde un viejo pastor manchego se resiste a usar las gafas que le ha recetado el médico para paliar el efecto del polvo de las llanuras manchegas). (Monterde, 1991: 17).



Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay en su viaje por España, 1954.

Lo interesante es que el argumento de *Cinco historias de España*, el más dilatado y trabajado por el equipo, tiene toques de sainete contado a brochazos, en la pretensión de presentar una visión de España reducida a capítulos cómicos de sus variopintas regiones⁷⁵. Historias sencillas, casi mínimas, «donde la consecuencia moral, la voluntad crítica, no se produce

de la mera constatación testimonial de la realidad, sino de un mecanismo metafórico, esto es, simbólico» (Monterde, 1991: 18). A pesar de que se nos avisa de que lo que se cuenta no es más que

⁷⁵ Con el tiempo Zavattini reeditaría dos de los capítulos, *Soldado y criada* y *Pastor* en la antología editada por Bompiani y titulada *Basta coi soggettí!* en la que se recogen algunos de sus más queridos guiones no realizados.

la realidad, observamos un narrador muy presente y muy manipulador para con las vidas de los tipos que van surgiendo: se evidencia un tono fabulístico muy *alla Zavattini* pero con más farsa de la de los sainetes, de la de Berlanga, repleta de *gags* y tonos grotescos. Así comienza:

Esta es la tierra donde he nacido, España. Ved, es como una gran piel de toro extendida sobre el agua, por una parte unida o separada por esos montes famosos de Europa, los Pirineos. Está habitada por veintiocho millones de criaturas, ricos y pobres, buenos y malos, pero esta vez yo quiero contados sólo las historias de la gente más humilde de mi país, campesinos, obreros, pastores, emigrantes. Son historias que no he inventado yo ni mis amigos, son historias que la realidad mismo (sic.) nos ha sugerido (1991: 11).

Sin embargo, la indecisión de Berlanga de nuevo echó por tierra la realización de este proyecto. Entonces creyeron que algún día lo retomarían dada su incuestionable calidad, pero nunca fue así para nuestra desgracia. También lo lamentaba Muñoz Suay:

Zavattini insistía e insistía para que se llevara a cabo el proyecto, pero el ánimo de los productores se debilitaba, Luis no estaba entusiasmado y yo me inclinaba más por los planteamientos de Zavattini [...]. Este nuevo proyecto quedó también aparcado [...]. El tiempo y las nuevas tendencias y la consolidación de Berlanga como realizador terminaron por sepultar los dos argumentos (1991: 6-8).

Desafortunadamente, ni uno ni otro llegaron a buen puerto, ni *El gran festival* ni las *Cinco historias de España* acabaron por cuajar, lo cual defraudó a Zavattini, que confiaba mucho en aquella colaboración hoy en día tan olvidada y sin embargo tan importante.

Curiosamente, Zavattini no pudo acudir (aunque según Muñoz Suay lo lamentó mucho) a las célebres conversaciones de Salamanca con las que abríamos este capítulo, que ocurrieron pocos meses después de dar por cerrado el proyecto de *Cinco historias de España*. En su lugar, la representación italiana se redujo a la presencia del crítico Guido Aristarco. Monterde, igual que nosotros, ha tratado de predecir qué hubiera cambiado si el símbolo que era entonces Zavattini hubiera participado en aquel notorio encuentro, tal vez habría incitado una nueva colaboración entre *Za* y el cine español (tal vez a la tercera fuera la vencida), y desde luego, el desvío hacia el realismo crítico, que dejó de lado a tantos neorrealistas algo más disidentes con la postura ideológica marxista, habría sido más tenue:

Menos de un año después Cesare Zavattini hubiese debido retornar a España, más concretamente a Salamanca, con motivo de las célebres Conversaciones sobre el Cine español [...]. Sin embargo, Zavattini no estuvo en Salamanca, a diferencia de lo ocurrido con otro nombre mítico del panorama crítico italiano relacionado con el Neorrealismo como fuera el de Guido Aristarco [...]. Lo cierto es que Zavattini no estuvo físicamente en Salamanca, aunque su espíritu, entendido como el espíritu del Neorrealismo no dejó de impregnar aquellas jornadas, aunque precisamente la presencia aristarquiana [...] pudiera adquirir un cierto matiz simbólico de un desplazamiento de influencias de una parte de la crítica y futuros profesionales del cine español desde las tesis del realismo zavattiniano en torno al realismo

hacia las formuladas por Aristarco en relación al “realismo crítico” [esto arrinconó a Fellini], aunque sin olvidar que el propio Zavattini ridiculizaba sus posturas teóricas al tiempo que su posicionamiento político también se ridiculizaba [...], algo sin duda muy alejado de la imagen beatona de cine-club parroquial que muchas veces se ha construido en torno al cineasta. (Monterde, 1991: 14-15).

Zavattini no entraba en el perfil de la ortodoxia marxista de modo completo: que se llevase tan bien con el perfil de *Bienvenido* no hace más que acrecentar la suposición de que superar el neorrealismo hacia los tonos rosa y la comedia iba tan en consonancia con Za como con lo mejor del tono asainetado que podía ofrecer el cine español. En una carta⁷⁶ anterior al punto y final de sus *Cinco historias de España*, un optimista Zavattini anima a Berlanga por última vez a que dirija el proyecto que han escrito juntos desde un humor crítico comparable a otros grandes del siglo:

Querido Berlanga, créame: me he dado cuenta de que las cinco, quizás seis, pequeñas historias españolas pueden ser realizadas en el mejor modo posible. Usted es, sobre todo, un humorista, pero también sabe lo vasto que es el espectro de esta palabra y que también Chaplin en *Monsieur Verdoux* o incluso Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* son unos humoristas. Hay toda una vertiente de sus sentimientos que usted se esfuerza en esconder y que puede surgir en esta circunstancia; así es como he visto la riqueza y la continuidad de sus observaciones sobre lo real que ni siquiera su notable pereza consigue frenar (Riambau, 2007: 242).

De hecho, nos parece que una película como *Calabuch*, del año siguiente al encuentro en Salamanca, apuesta por el neorrealismo *alla Zavattini* y se enfrenta más bien a los perfiles que iba tomando el cine de Bardem. Lo curioso es que a Zavattini dejó pronto de tomársele en cuenta como maestro del neorrealismo ortodoxo. De hecho, por eso no extraña que en su retorno al IIC para dar una conferencia, el 18 de marzo de 1966, recibiera una acogida más bien fría por parte de la crítica del Nuevo cine español, entonces emparejado con los filos más ortodoxos del cine marxista⁷⁷:

De nuevo en el Instituto de Cultura de Madrid (y cuatro días después en el de Barcelona) [...]. El cineasta contestó a las preguntas de una audiencia que en buena parte le consideraba como una reliquia del Neorrealismo, es decir, algo ya superado. En su interesante prólogo a la edición española de *Milagro en Milán*, Alonso Ibarrola señalaba cómo resultó «un contacto fallido y culpese de ello a la incomprensión de que hicieron gala algunos ante un hombre que se merecía —y merece— respeto y admiración». [...] El medio periodístico que registró con más atención ese acto fue, lógicamente, la revista *Nuestro cine*, heredera en parte de los postulados críticos derivados del momento neorrealista, pero al mismo tiempo postuladora de las teorías del «realismo crítico» que fundamentaban la línea de superación del Neorrealismo y, en esos tiempos, también postuladora del apoyo a la eclosión de los diversos «nuevos cines» que también querían significar un paso más allá de lo que significara de renovador en su momento del movimiento italiano (Monterde, 1991: 15).

⁷⁶ Del 6 de septiembre de 1954, transcrita por Riambau.

⁷⁷ La revista *Nuestro cine* mostró un indisimulado desinterés por la obra de Zavattini posterior a los años de la guerra.

De algún modo, la crítica cinematográfica, según sus preferencias ideológicas, había construido un Zavattini propio: el más proclive al realismo crítico y el compromiso ético lo miraba como adalid de un pretendido regeneracionismo (caso de *Objetivo y Cinema universitario*), y el más cercano a los dogmas cristianos (*Film ideal* sobre todo, pues mantenía una perspectiva democristiana) lo veía como un autor ternurista y espiritual. Así pues, el maestro Za siempre defraudaba, porque era ambas cosas y ninguna⁷⁸, o simplemente porque su complejo y maravilloso modo de ver el mundo se había quedado en la estacada de tanta ideología.

Puestos a especular, podemos comprender el calado de este maestro en sentido inverso, es decir, cómo afectó el hecho de que en España dejase de tenerse en cuenta a un autor de la relevancia de Zavattini en el devenir del neorrealismo tal y como nos obligaba la crítica a concebirlo. De algún modo, en estos años la escisión entre comedia y drama se convirtió en la escisión entre compromiso y conformismo, lo cual no puede más que hacernos sonrojar ahora, pues no podemos dejar de ver el compromiso en las más desternillantes obras de esta década, aunque sea de modo más soterrado, más abstracto o más indescriptible. Zavattini se lo enfundó a Berlanga. Y el resto... ya es historia.

⁷⁸ Como muestra de esta vía de lectura, recomendamos el artículo que escribió sobre *Miracolo a Milano* el por otro lado magnífico Alfonso Sastre, quien a fuerza de ponerle pegos a la cinta, tituló el artículo «“Milagro en Milán” o “los pobres están de sobra”» (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio de 1952).

2.3. Ennio Flaiano en la cruzada.

Chi va al teatro o al cinema di questi tempi si accorge che al di sopra delle guerre, delle riforme e dei fenomeni che sconvolgono il mondo rimane sempre l'Ottimismo. La gente si diverte senza sospetto. È nel suo diritto, d'accordo; ma ci fa pensare troppo a quel signore che non sapendo che era cominciato il diluvio universale era incerto se prendere o no l'ombrello.

Ennio Flaiano

Fue incuestionable la influencia que tuvo Zavattini en algunos creadores españoles, aunque nunca llevada a la práctica. Sin embargo, y «a pesar de las buenas relaciones e intenciones, Cesare Zavattini tuvo una escasa intervención directa en el cine español, mucho menos importante que la de otros guionistas o técnicos italianos [...]; citemos, a modo de ejemplo, el caso de Ennio Flaiano [...]» (Monterde, 1991: 18). No es baladí el caso que utiliza Monterde como ejemplo, pues la presencia de Flaiano resultó francamente interesante para afianzar las comuniones entre las mejores tonalidades grotescas entre Italia y España. Veremos como este narrador melancólico y farsesco acabará por cerrar nuestro círculo, en el más afianzado de los puentes entre las afines cinematografías.

Agudísimo observador de la Italia de la posguerra, a Flaiano le pasó como a Azcona: muchos le deben mucho pero dado que él mismo no se tomaba demasiado en serio, antes que el brillo de la fama prefirió la sombra de los cafés y sobre todo las amistades. Pero su labor como retratista de una época ha ido reivindicándose con entusiasmo con los años: «Fatto sta che Flaiano, facendo della scrittura e della conversazione una stessa cosa, ci ha lasciato un affresco imprescindibile della borghesia capitolina degli anni cinquanta e sessanta. Laico e disincantato, eterno oppositore senza partiti, ha saputo farsi storico godibilissimo della “café society” di via Veneto e dintorni» (Borgna y Debenedetti, 2010: 223).

Un intelectual emblemático de esa via Veneto inmortalizada junto a Fellini que ha sido algo olvidado más allá de las fronteras italianas. Sin embargo, Flaiano sí tuvo algo que ver con la España de aquellos años, como ya hemos ido contando en previos capítulos, pues, entre otras aventuras hispanas, participó en dos guiones tan representativos de nuestro recorrido como fueron *Calabuch* (1956) y *El verdugo* (1963), ambas de Luis García Berlanga.

Flaiano, nacido y criado en Pescara, había llegado a Roma con doce años, un día tan señalado como podía ser el de la marcha fascista, en el mismo tren que llevaba a los camisas negras:

Mino, ricordi la marcia su Roma? Io avevo dodici anni, tu ventunno. [...] Ripensandoci, mi accorgo di aver avuto anch'io la mia marcia. [...] Ecco: ricordo che la sera del 26 ottobre 1922, alla stazione di Pescara, fui messo su un treno che sarebbe arrivato la mattina dopo a Roma. [...] Soltanto allora mi accorsi che il mio maglione di terza classe era pieno di di

fascisti locali, alcuni dei quali conoscevo di vista, tutti già inebriati dall'avventura che gli attendeva (Flaiano, 1979: 19-20).

Fascinado por el arte y aún sin terminar sus estudios de arquitectura⁷⁹, fue reclutado por el «animador» Bragaglia para ejercer como aprendiz de director escénico. Tenía facilidad para el dibujo y muchas ganas de pertenecer a esa nueva vanguardia que se instauraba con fuerza entre finales de los veinte y principios de los treinta, aunque es una etapa de la que sin embargo hay pocas referencias⁸⁰. Obviamente, es difícil saber si durante esta etapa teatral Flaiano pudo coincidir con Valle-Inclán, pero lo que sí es incuestionable es que el joven estuvo cerca de Bragaglia los años en que éste apostó claramente por *Los cuernos de don Friolera*, por tanto, es lógico imaginar que al menos literariamente el esperpento de Valle no le era ajeno.

El teatro fue la escuela, una inmensa escuela de posibilidades artísticas. Con los años, y gracias a su experiencia de la mano de los hermanos Bragaglia, Flaiano también probaría suerte como dramaturgo en el Teatro Arlecchino⁸¹ junto a sus amigos de juventud. Un teatro que, a pesar de nunca darle éxito, le permitió generar su más potente literatura, muy en línea con los presupuestos grotescos entre expresionismo cómico y neorrealismo esperpéntico:

Nelle commedie, lo scrittore rivela più chiaramente il suo volto di moralista e, insieme col bisogno di mettere tutto in forse, la fede in qualche cosa che gli mancava, l'acuta nostalgia d'un mondo diverso, quel sottofondo melanconico, che si sforzava di nascondere e che nutriva la linfa segreta di questa sua vena solo in apparenza demolitrice. Sotto le veste del satirico, Flaiano era tutt'altro che un distruttore (Bertelli y De Santi, 1987: 108).

Nos ha dejado muchas obras impecables, entre las cuales destacamos dos. La primera, *La guerra spiegata ai poveri* (1946), es una función muy en línea con las preocupaciones neorrealistas que se estrenó en el Teatro Tascabile, junto al Círculo ya fundado en el Teatro Arlecchino, a fines en mayo del 46. «Si chiamerà “Teatro Tascabile”, perché all'Arlecchino tutto è in proporzioni ridotte [...]. Tascabile anche perché un teatro che si ripromette di suscitare la critica della società [...] è un teatro che rompe le “tasche” dei bacchettoni e dei conformisti», había dicho Alfredo Mezio en su crítica (Bertelli y De Santi, 1987: 110). Además, el crítico encontraba guiños a la literatura

⁷⁹ «A Roma divenni un pessimo studente e arrivai a stento alla facoltà di architettura, senza terminarla» (Flaiano, 1979).

⁸⁰ El libro *Jazz*, publicado por Bragaglia tiene una portada diseñada por el propio Flaiano, lo cual demuestra su afinidad en una época tan temprana como 1929. Entre otras referencias, añadimos éstas en las que participó Flaiano como escenógrafo: *L'Amore morì, anzi non esiste*, de Giuseppe Amar (Alberti, 1974: 81) o *Faragor* de Francis Edwards (Bertelli y De Santi, 1987: 108).

⁸¹ El teatro Arlecchino, que hoy en día lleva su nombre, era un modesto Cabaret con pinta de «teatrino parrochiale», decía Flaiano, que utilizaban para entremeses, sátiras improvisadas y otros juegos teatrales. «La fama dell'Arlecchino fu dovuta principalmente a delle recite improvvisate che vi si organizzavano alcune sere. Inutile dire che un teatrino di quel genere non poteva essere che a sfondo satirico» (Bertelli y De Santi, 1987: 109).

española⁸², una tradición que Flaiano conocía bien⁸³, y valoraba la apuesta por su valentía. Risa y crítica de nuevo engarzadas a través de las farsas.

La segunda obra a la que nos queremos referir⁸⁴, *Un marziano a Roma* (1954), ya es de su época de fama como cronista. Estaba originada en un cuento homónimo publicado años atrás en *Il Mondo*⁸⁵, y parecía tener todas las de convertirse en éxito dado que Vittorio Gassman, quería protagonizarla e incluirla en el programa de su Teatro Popolare Italiano. Una comedia irreal, diríamos que surreal, existencialista, farsesca e irónica, puro Flaiano. Y sin embargo, tuvo una acogida fría, por no decir que fue un fiasco: tal vez debido a su cómica y grotesca verdad, un público eminentemente romano se veía reflejado con dureza en ese espejo cóncavo⁸⁶. Como bien explica Martín Clavijo:

Flaiano se enfrenta a la realidad de una vida sin valores, ni fe, una época de decadencia total de la historia, del hombre, de la moral. Por ello, interpreta esta Italia de los años cincuenta con desencanto, pero de forma positiva, sin huir de su responsabilidad de hablar, de no quedarse con los brazos cruzados, de presentarnos otra visión de la realidad que no esté disfrazada, que sea conformista (Martín Clavijo, 2002: 58-59).

Tras ese fracaso estrepitoso, y a pesar de que con el tiempo se ha ido recuperando su valía, Flaiano sintió el desprecio de una Roma demasiado anclada en el glamour de via Veneto para prestar atención a sus sutilezas. Desencantado, dejó de creer en las virtudes del teatro, ralentizó su ritmo en la escritura y fue centrándose fundamentalmente en el guión cinematográfico. Así se defendía Flaiano de las críticas:

La commedia non è realistica e, di proposito, quando i personaggi non sapevano che cosa fare, li ho fatti ballare [...]: e quando il dialogo diventa insostenibile l'ho interrotto con mesologia e canzoni, senza preoccuparme se, d'altra parte, i personaggi minori pretendessero di riportare ogni tanto le cose a misura quotidiana e persino plateale. Ognuno di essi, a suo modo, è stato un «marziano». Credo che questo sia il senso della mia storia. Se vi dispiace, mi sembra di avervi già dimostrato che non poteva essere altrimenti (Bertelli y De Santi, 1987: 114).

⁸² Según la crítica, la obra tenía un «finale poetico —alla Garçía (sic.) Lorca, diceva Enrico Falqui—» (Bertelli y De Santi, 1987: 111), así como un sabor bélico que recordaba la reciente historia, haciendo hincapié en España.

⁸³ En sus «Foglietti di Spagna», Flaiano cuenta cómo iba en busca de las obras completas de los versos de Lorca editados por Aguilar, y seguidamente los cita con admiración. «Questa della Aguilar è la prima edizione di tutte le opere di G. L. stampata in Spagna, un vero monumento funebre al figlio troppo presto rapito» (Flaiano, 1956: 184).

⁸⁴ No nos detenemos en otras dos farsas, *La donna dell'armadio*, e *Il caso Papaleo*, a pesar de su gran interés.

⁸⁵ Revista de actualidad italiana de enorme influencia en aquellos años, de la que Flaiano es cofundador.

⁸⁶ «*Il pubblico*: si era diviso nettamente in due. Nella parte di pubblico che zittiva e fischiava debbo notare un deciso miglioramento. Nessuno mi ha offeso, come fecero con Fellini alla prima della “Dolce Vita”. [...] *Conclusione*: scriverò un'altra commedia, migliore o peggiore non so, so soltanto che l'azione si svolge a Milano. Ci sarà da divertirsi» (Bertelli y De Santi, 1987: 115).

Además de dramaturgo, fue un gran novelista, aunque, según decía él mismo, era algo perezoso⁸⁷. También sobresalió como afilado y excelente cronista de periódicos y revistas⁸⁸, convirtiéndose en firma indispensable del cambio social generado a partir de la Segunda Guerra Mundial. Fue un satírico analista del *boom* económico italiano, y desarrolló un total escepticismo hacia el género humano, mezclado con una sutil piedad. «Cronista ineguagliabile perché capace di descrivere la realtà in presa diretta con l'occhio ironico d'un postero», definen Borgna y Debenedetti (2010: 82). Sus frases agudas y cónicas son verdades nacionales asumidas que le han encumbrado como un genio del aforismo:

Chi non ha mai sentenziato, sulla traccia di Ennio Flaiano, e magari con qualche adattamento: «la situazione politica in Italia è grave ma non è seria»? [...] Oppure: «L'evo moderno è finito. Comincia il medio-evo degli specialisti». [...] E non si finirebbe di citare. «Vogliono la rivoluzione ma preferiscono fare le barricate con i mobili degli altri» [...]. Quello fin qui in discorso è certo il Flaiano più noto: l'epigrammista e l'inventore di aforismi satirici. E non si tratta di un'immagine falsa; anche quello era Flaiano o, espressione d'una civiltà della conversazione caratteristica della Roma degli anni cinquanta-inizio anni sessanta. (Di Benedetto, 2002: 101-102).

Hay tantas afirmaciones geniales, que Flaiano, casi sin querer, se ha confirmado como un aforista tan aplastantemente irónico como el refranero de Sancho Panza: «Gli italiani corrono sempre in aiuto del vincitore» (Prezzolini, 1975), o «L'Inferno di Dante è pieno di italiani che rompono i coglioni agli altri» (Flaiano, 1970).

Ahora bien, si a Flaiano se le asocia inmediatamente con una disciplina es con el cine, pues fue su labor como co-guionista, al más puro estilo azconiano, la que mayores galardones le brindó. Flaiano es responsable de obras magnas de la cinematografía italiana como *La notte de Michelangelo Antonioni* (1961), *Fantasmii a Roma* de Antonio Pietrangeli (1961), *Totò e Carolina* de Monicelli (1955), *Fortunella* de De Filippo (1958) o *La cagna* de Marco Ferreri (1972)⁸⁹, pero sobre todo, se le recuerda,



Flaiano caricaturizado como un sátiro según su amigo Fellini, años sesenta.

⁸⁷ Su primera novela, *Tempo di uccidere* (1947), fue galardonada con el premio Strega de ese año, la crítica lo alabó aunque con discrepancias. Él, con su eterna ironía decía no tener paciencia para escribir algo tan extenso: «Fue acogido tibiamente. Un crítico dijo que me esperaba en el segundo libro. Todavía está esperando», recordó luego.

⁸⁸ Fue un admirado articulista, de cuya trayectoria nos quedan diversas selecciones editadas incansablemente: *Diario notturno e altri scritti* (1956), o *Le ombre bianche* (1970), dos obras que vio publicadas en vida; y tras su muerte en 1972, se editaron *La solitudine del satiro* (1973), *Un bel giorno di libertà* (1979), *Lo spettatore addormentato* (1983), y *Opere. Scritti postumi* (1988), entre otras.

⁸⁹ Película basada en una de sus propias novelas, *Il gioco e il massacro* (1970), obra que incluye dos partes que se reflejan la una en la otra, la primera un cuento «Oh Bombay», y la segunda una novela breve, «Melampus».

junto al también esencial Tullio Pinelli, como incomparable aliado de Federico Fellini, a quien había conocido en los años de la revista *Marc'Aurelio*. El trío de ases trabajaría de modo constante entre 1950 y 1968⁹⁰:

Federico conosce lo scrittore dai tempi della Rizzoli, dove la redazione di «Omnibus» era accanto a quella del «Marc'Aurelio». Probabilmente avverte che l'umorismo aforistico dell'amico, razionalista e laico a oltranza, rafforza le difese da una certa atmosfera «poetica» alla quale Pinelli sarebbe più incline. Basta una battuta di Flaiano per ristabilire il tono grottesco di un copione scritto a contropelo; e proprio questa «licenza di sberleffo» resterà il contributo principale del terzo sceneggiatore nel gruppo di lavoro felliniano (Ruozzi, 2012: 13-14).

Y entre tantos grandes proyectos, a Flaiano le dio tiempo de acercarse por España. Vino para las preparaciones de los dos guiones que realizó con Berlanga, y por tanto, realizó sendas estancias en Madrid a lo largo de 1955⁹¹ y 1962. Según recordaba Florentino Soria, la primera de las colaboraciones se dio tras el desgaste de los coguionistas habituales del valenciano. Berlanga decidió llamar a Flaiano para que éste le diera el matiz definitivo al guión:

Al fin, lo terminamos, pero, como suele suceder, nos quedaba la sensación de que le faltaba un último toque. Nosotros, demasiado saturados, no podíamos proporcionárselo; necesitábamos la incorporación de alguien de frescos, con la mente despejada y la imaginación abierta. Y ése fue, nada menos, que Ennio Flaiano, el reputado escritor y guionista italiano, que Berlanga había conocido en Roma (Soria, 2000: 69).

Dice Soria que Flaiano y Berlanga se habían conocido en Roma, suponemos que gracias a su amistad con Zavattini y sobre todo con Fellini. Por su parte, Berlanga recordaba su encuentro con Flaiano así: «Yo creo que a mí me lo presenta Fellini en Roma, e inmediatamente nos hicimos amigos. A mí me encantaba lo que había hecho para Fellini» (Cobos et al., 1996: 96). De esa amistad a la colaboración profesional sólo habría un paso: en 1955 comenzaría un proyecto con el más prometedor de los cineastas españoles, con quien pronto se revelarían tonalidades creativas sorprendentemente afines.

⁹⁰ En el volumen epistolar *Soltanto le parole* (1995) se observa el desarrollo de su amistad, que vivió constantes altibajos. Tras el fiasco de *Giulietta degli spiriti*, Fellini prefirió acudir a Bernardino Zapponi para hacer sus siguientes proyectos: *Toby Dammit* (1968), *Satyricon* (1969) y *Roma* (1972), que efectivamente marcan un cambio de rumbo evidente en el cine del riminés. Aquella separación profesional venía de lejos, tras algunas declaraciones en las que Fellini infravaloraba la ayuda de sus colaboradores (1995: 460). En una carta de 1964, Flaiano se lamentaba por la frivolidad debido a la cual se estaban separando, a lo que Fellini respondería así: «Caro Flaiano, non ho mai avuto dubbi sulla frivolezza della tua amicizia, ma che vuoi farci, sei proprio fatto così e anche la lettera che mi hai scritto è frivola. Comunque, per me andava tutto bene lo stesso. Finisce la collaborazione? Mi spiace. Mi sembrava che in fondo ti divertivi a lavorare con noi e non ti facevo poi fare brutta figura come spesso ti capita con altri registi. Ennio caro, ti saluto e buona fortuna anche a te, frivolmente, *Federico*» (1995: 261-262). Sin embargo, y a pesar de que no volvieron a colaborar juntos, su amistad se reanudaría, y seguirían carteándose hasta la muerte de Flaiano, en 1972.

⁹¹ Justo un año después de que estuviera en España su admirado amigo Cesare Zavattini.

Llegó Flaiano a Madrid y, durante una semana más o menos, trabajamos con él a fondo en una suite del Hotel Plaza. Aparte de sus conocidas calidades de escritor, era Flaiano un encanto de persona. En primer lugar nos dio una gran moral porque le gustó mucho nuestro trabajo y disipó la mayor parte de nuestras dudas. Se produjo enseguida una sintonía perfecta que facilitó mucho la tarea en común. Entre sus concretas aportaciones recuerdo alguna, tan oportuna, como el interrogatorio en latín a los lugareños, vestidos de romanos para la procesión. Resultó quizá más discutible la adecuación del personaje de la maestra, con el toque poético del barco en la botella (Soria, 2000: 69).

De aquel primer viaje, Flaiano nos dejó «Foglietti di Spagna», unas deslumbrantes pinceladas también publicadas en *Il Mondo*. Tiempo después, aquellos «Foglietti di Spagna» quedarían incluidas dentro de su *Diario Notturmo e altri scritti*⁹² en 1956.

Su amistad con Azcona trascendió el proyecto de *El verdugo* y repitieron años después en *Una moglie americana* de Gian Luigi Polidoro (1965)⁹³, trabajando de modo improvisado por los moteles de carretera norteamericanos debido a una producción desastrosa. Pero hubo otra amistad importante que Flaiano reclutó en España, y esa fue la que le unió a Pedro (*Perico*) Beltrán, de quien hablamos brevemente como guionista de las mejores películas de Fernando Fernán-Gómez, y muy particularmente, el alma detrás de *El extraño viaje* (1964)⁹⁴. En el rodaje de *Calabuch*, durante su estancia en España, Flaiano presenció el *casting* de un joven que se acababa de cortar la coleta, que en seguida fascinó a Flaiano. Así contaba Heredero el encuentro entre Beltrán y Flaiano:

En su primera cita [...] conoce simultáneamente al guionista italiano Ennio Flaiano (sic.) que, andando el tiempo, se convertiría en íntimo amigo suyo [...]. Comenzó a desplegar todas sus habilidades como caricato y humorista ante la complacencia y regocijo de José Luis Jerez, el jefe de producción, y Flaiano (sic.), quienes finalmente consiguieron un papel para él (Heredero, 1988: 32).

Desde ese mismo instante, Beltrán será apadrinado por Flaiano, tal y como afirma Heredero: «Flaiano (sic.) entusiasmado con su carácter y con esa ternura especial que destila cuando deja ver lo más profundo de su vitriólico talante, acabaría empeñado, con el paso del tiempo, en adoptarle como hijo» (Heredero, 1988: 32). Sin duda apadrinó al joven Beltrán, quien gracias a sus consejos,

⁹² Compendio de trabajos de diverso género que Flaiano publica en 1956, en la cúspide de su fama e influencia en Italia, e incluye su obra teatral *Un marziano a Roma*, que haría con escaso éxito Vittorio Gassman en el escenario, así como otros escritos breves: «Supplemento ai viaggi di Marco Polo», «Sei raccontini utili», «La saggezza di Pickwick», «Fine di un caso», y «Variazioni su un commendatore».

⁹³ Ya hemos comentado que en la década de los sesenta Azcona vivió a caballo entre Madrid y Roma y, de la mano de Ferreri, trató con la más insigne intelectualidad de la época como uno más (Sánchez Salas, 2006), a pesar de que el tiempo haya olvidado relativamente estas importantes relaciones.

⁹⁴ Principal artífice junto a Manuel Ruiz Castillo del guión (Beltrán, 2011: 9), en el que también colaboraría Berlanga.

también se aventuraría a escribir guiones con grandes figuras del cine italiano⁹⁵. Nos parece advertir un retrato del joven Beltrán en un fragmento de sus «Foglietti di Spagna», en la que un fascinado Flaiano parece advertir al futuro guionista que Perico llevaba dentro:

Conosco un giovane studente che fa l'attore, Siccome si finisce per parlare di tori mi confessa che ha fatto il torero e che ha smesso per paura. Non se ne vergogna. Così, adesso, fa l'attore. Preferisce le parti drammatiche, ma ha un vero talante per quelle comiche. [...] Acutissimo osservatore, inventa brevi scenette che qui in Italia, poiché hanno un pubblico, lo porterebbero ben presto alla fama (Flaiano, 1956: 178).

Se demuestra con claridad la afinidad que Flaiano siente con las gentes a su alrededor aquellos meses españoles de su primera visita. Nos interesa especialmente su mirada ácida y profunda ante el paisaje del franquismo, sus gentes, sus calles y sus anécdotas, que respiran un tono humorístico inmediatamente reconocible para alguien como Flaiano:

A Madrid non vado più in là della Gran Via. [...] Ho trascorso così le mie giornate nei caffè dell'Avenida, dai librai, nelle osterie, a guardare la gente, spesso con tanta insistenza da essere frainteso. E le insigne. Niente mi ha dato più gioia, se si eccettua il Prado, di un cartello trovato in un locale notturno: «En caso de incendio, no alarmarse» [...]. O la traduzione delle opere di Marcel Proust, nella vetrina di un libraio: *En busca del tiempo perdido*. Come tutto è solenne, semplice, ammonitore! La lingua spagnola è baritonale, piena, esce dal cuore, si finisce per amarla. [...] Umoreismo degli spagnoli, che si esercita garbatamente sulle persone e gli edifici pubblici (Flaiano, 1956: 179-181).

Aparte de sus interesantes impresiones sobre Madrid, en el desarrollo de sus «Foglietti di Spagna» Flaiano viaja a Sevilla y demuestra conocer la literatura española paseando por sus calles:

In una vetrina, questo cartello: «Ogni buon sivigliano deve fare la sua offerta per il monumento di Fleming, scopritore della penicilina». Sulla patrocina laterale di una chiesa, una lapide da cui pende il cordone di un campanello: «Para qui se avisa para que se administren los santos sacramentos ades ora de la noche» (sic.). Penso al Don Giovanni di Azorin, l'unica mia guida notturna spagnola (Flaiano, 1956: 188).

Pero tal vez lo más interesante de lo que describe Flaiano es la afinidad que parece sentir con todo lo que le rodea en esta visita a España. Sobre una visita a un museo sevillano dijo lo siguiente:

Ciò che mi piace di questo museo provinciale di Siviglia [...] è il suo ricco disordine. Non c'è catalogo —lo stanno facendo, informa il custode— e nessun sovrintendente ha creduto di dover escludere dalle pareti le opere di minor valore che sono il sale di ogni raccolta, perché ci mostrano l'aspetto segreto di un secolo attraverso la cattiva pittura di tutti i giorni. [...] La

⁹⁵ Gracias a Flaiano, Perico Beltrán escribirá junto a Muñoz Suay una cinta en torno al tema de la tauromaquia que vendría a dirigir Francesco Rosi a España en 1965. Sobre este proyecto, titulado *El momento de la Verdad*, Beltrán decía esto: «Rosi estaba interesado por hacer una película en España y cuando vino por primera vez se puso en contacto conmigo porque Ennio Flaiano (sic.) le dijo que me buscara. Nada más conocernos, me propuso que le acompañara en un viaje para conocer el país» (Heredero, 1988: 65).

buona pittura viene esaltata dalla compagnia di quella più modesta, la quale a sua volta serve a metterci a nostro agio. [...] Non manca nessuno dei temi che io prediligo: il cavaliere arabo, lo zampognaro, le ciociare, la ninfa e il fauno, gli emigranti, la modella, il treno, il pazzo, i fiori e i vasi, lo studio dell'artista, sua moglie, il carnevale, Venezia, le feste notturne, insomma il buon repertorio della pittura fine secolo, così commovente! (Flaiano, 1956: 188-189).

No parece extraño, entonces, que se sintiera tan cómodo durante sus visitas y colaboraciones españolas. Según parece, y a pesar de los disgustos que le causó a su director, Flaiano apreció mucho el resultado de *Calabuch* y así se lo haría saber por carta tras su retorno a Italia. Aunque no tenemos referencia de esta misiva, sí hemos logrado acceder a la contestación sucesiva de un agradecido Berlanga:

Tu carta me ha animado, pues yo no sé si por cansancio, pesimismo o sentido autocrítico, *Calabuch* me parecía ya una posibilidad perdida. De todas formas tus elogios no llegan a borrar ciertas inseguridades mías [...]. Me gusta que hayas visto lo único que creo puede presentar de positivo en mi vida, un sentido poético, pero en España da mucha vergüenza confesar este delito (Flaiano, 1995: 91-92).

En esas mismas misivas, se percibe la amistad de ambos y la intención de repetir experiencia laboral de modo casi inmediato⁹⁶, aunque se perciben dificultades de producción para reclutar de nuevo al italiano para su siguiente y polémico proyecto:

Hace meses —en cuanto tuve que hacer una película para UNINCI— que solicité tu presencia a mi lado para escribir el guión. Pero parece ser que en este mundo del cine las cosas no se pueden hacer nunca al gusto del que pide, sino del que da. El caso es que para asegurar tu trabajo hace falta, según ellos, la participación efectiva de una productora o distribuidora italiana y a su vez para que esa distribuidora o productora italiana dé algún “soldi” de garantía hace falta un hermoso guión o por lo menos un escenario. Eso para mí es un círculo vicioso porque si yo no puedo tener a Flaiano hasta que escriba un libro maldita la falta que me haría entonces un colaborador (Flaiano, 1995: 153-154).

En otra carta del 25 de enero de 1958, Berlanga vuelve a expresar su rabia por no poder hacer factible el retorno de Flaiano a Madrid. Estamos en los momentos de mayor tensión entre el valenciano y la censura, tras *Los jueves milagro* (1957) y sus montaje alternativo, y el consecuente veto de producción que tenía todo proyecto que llevase su firma. Así expresa al amigo sus dudas:

Como comprenderás —y creo ya te lo explicaba en mi carta anterior— no soy yo el que exija o quiera este Mediterráneo entre nosotros, sino unos imbéciles de la productora, quienes a la hora de contratarnos a Bardem y a mí en exclusividad por cinco años me dijeron que la ventaja que tendría con ellos es que haría el cine a mi gusto, sin imponerme nada, y lo primero que les pido, que es tu presencia aquí —o la mía en Roma— me lo niegan

⁹⁶ La carta que citaremos seguidamente es del 12 de diciembre de 1957, es decir, escasamente un año después del estreno de *Calabuch*. Parece que no contó con Flaiano para su siguiente proyecto, *Los jueves milagro*, pues ésta se comenzó a rodar el 25 de junio de 1956, y se estrenó un año después, pero sin duda quería volver a trabajar con él enseguida.

rotundamente, diciendo que no pueden arriesgarse a pagarnos un guión y unas dietas para que el final lo eche abajo la censura o mi capricho, pues me atribuyen esta facultad de ser un indeciso (Flaiano, 1995: 163).

En sus cartas al italiano se deduce que juntos estaban preparando un argumento de tintes grotescos sobre un pícaro hidalgo que se pasa la vida fingiendo ser quien ya no es; un proyecto que quedó en el tintero aunque resulta francamente familiar al universo berlanguiano⁹⁷. Y así, pasados los años de travesía en el desierto que significaron para él el final de la década, Berlanga consiguió levantar su veto con la censura y preparar *Plácido* (1961), aunque no pueda conseguir que en su estreno con Rafael Azcona participe también el amigo italiano. Sin embargo, cuando el proyecto estaba aún en preparación, Berlanga da claves del tono grotesco-humorístico que habría de tener su obra años después, incidiendo, como veremos seguidamente, en una escena de boda *in articulo mortis* que nos recuerda a la del pobre Anselmo en casa de los Helguera. Todo un brochazo de esperpento carnalesco que refleja un cambio de tonalidad evidente en el Berlanga que ya había asomado en *Los jueves, milagro*. Esto le decía a Flaiano:

Al final de la película este hombre muere en su pensión y D.a África, la dueña, quiere hacerle casar *in articulo mortis* con la vieja criada que en realidad no es tal sino una vieja parienta solterona y pobre a la que por orgullo hacen pasar por criada [...]. Cuando ya está muy débil le sujetan la cabeza, le hacen decir que sí agachándose, en fin cometen un abuso con él, mientras el Juez, sudoroso, escribe y Don Juan niega todavía con los ojos llenos de deseo, deseo de vivir. Unas copitas de jerez celebran y aplacan, en la habitación vecina, los dos acontecimientos, la boda y la muerte (Flaiano, 1995: 156- 157).

La oscurización está en camino, tal vez afectada por la situación más y más incómoda entre Berlanga y el Régimen. Y es que entre *Calabuch* y *El verdugo* parece haber una gran distancia tonal y temática, la propia entre una cinta de los primeros años del cine más allá del neorrealismo, y de la entrada ya completa en los laberintos del esperpento cinematográfico. También para Flaiano esos años de distancia entre 1956 y 1963 supusieron un cambio de sensibilidad, que, consecuentemente, el célebre crítico Gian Piero Brunetta cataloga dentro de la sensibilidad del Flaiano más allá de Roma, que viaja y colabora con cineastas de todo el mundo:

Il male di vivere, la crisi, si trasferisce, in modo continuo e coerente, nelle diverse forme del suo lavoro intellettuale. Già nel 1959, quando pubblica *Una e una notte*, immagina che Graziano, il protagonista/alter ego, venga rapito da un'astronave dove vive un'intensa storia d'amore con un'aliena [...]. Una volta abbandonata la realtà placentera romana [...] per Flaiano si apre un periodo di fughe, di viaggi verso le nebbie del Nord (con Giovanni Pontano della *Notte* di Antonioni, o con Tonio Kröger), verso l'Africa (*Un Dio Nero e un Diavolo*

⁹⁷ En su trabajo acerca de Flaiano y Azcona, Zanella apunta muy acertadamente que este argumento recuerda a las historias de la familia Leguineche: «El proyecto nunca llegó a realizarse, aunque Berlanga realizará una historia similar, sobre la decadencia de toda una dinastía aristocrática, algunos años después (sin Flaiano pero junto con Rafael Azcona) en su famosa “Trilogía Nacional”» (Zanella, 2001: 53).

biondo scritto per Giorgio Moser), la Spagna (*El Verdugo* di Berlanga), gli Stati Uniti, la Francia... ma anche nella testa di alcuni personaggi (come in *Otto e mezzo* o in *Giulietta degli Spiriti*) o alla ricerca del loro e del proprio tempo perduti (Brunetta, 1998: 230).

Sabemos que la relevancia de Flaiano en relación con el guión de *El verdugo* fue reducida, pues, según ya mencionamos previamente, vio que su labor era más bien innecesaria⁹⁸. Sin embargo, parece una historia muy afín a las intenciones críticas del Flaiano de los años sesenta, y así es recibida en Italia. No extrañará entonces que, en una crítica enormemente positiva que realizaría sobre *La ballata del boia*⁹⁹ Mario Soldati¹⁰⁰, éste dijera lo siguiente:

Sapevo che era un film comico, ma anche serio, e in certa misura, “impegnato”: un film del genere umoristico-macabro, in cui gli spagnoli eccellono, e con un soggetto che sarebbe andato bene anche al nostro Marco Ferreri. Infatti, è statosceneggiato, oltre che dallo stesso Berlanga, dal fedele collaboratore di Ferreri, Raphael Azcona; e da Ennio Flaiano, il quale predilige, tra le varie corde del suo umorismo, appunto la macabra: e per il suo temperamento e addirittura per il suo aspetto fisico, potrebbe benissimo essere uno spagnolo anziché un abruzzese (Bertelli y De Santi, 1987: 62).

Podría ser tan español como abruzo, decía Soldati. Parece incuestionable que Ennio Flaiano sea el punto de conexión más interesante entre nuestros dos mundos, que estuvo en la cruzada en los años más cruciales de esta simbiosis temática y tonal. Primero fueron sus años junto a Bragaglia, luego su melancolía aforística y farsesca que tan bien comprende el teatro español y después sus películas como escudero de Fellini. Tal vez todo se fraguó de modo más definitivo en sus interesantes incursiones en el cine español, a través de todas esas amistades que dejó: Azcona, Beltrán, Berlanga, Muñoz Suay y tantos otros convivieron con él y compartieron sus múltiples perspectivas afines. Y ya sabemos que el cine es, ante todo, una labor de amistad.

⁹⁸ «Es un guión tan bueno que no sé qué tengo que hacer ahí, pero estoy encantado de ayudaros en lo que sea», había comentado Flaiano.

⁹⁹ Así habría de titular Flaiano a la versión italiana de *El verdugo* (1963).

¹⁰⁰ En *Da spettatore* (1973).

3. LOS ESPEJOS GROTESCOS. A PROPÓSITO DE UNA POÉTICA.

3.1. LA POÉTICA DEL GROTESCO: LOS OJOS DE LA MÁSCARA.

Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

Ramón del Valle-Inclán.

En el primer apartado de este trabajo culminábamos el repaso diacrónico por las tonalidades progresivas del grotesco, tanto dentro del teatro de corte farsesco en sus variadas categorías (la pantomima, la comedia costumbrista, el sainete o el esperpento); como dentro del cine que, durante nuestros años cincuenta y primeros sesenta, supera el neorrealismo a través de soluciones teatrales. Por su parte, el segundo apartado se destinaba a especificar las relaciones personales y profesionales que existieron entre algunos de nuestros autores más representativos, construyendo una suerte de puente en el que se da el encuentro de un tejido afín y común entre ambas culturas. Este tercer y último apartado lo dedicaremos más precisamente al estudio de la forma de nuestra estética grotesca. Con la máscara como principal herramienta de puesta en ficción, trataremos de observar los rasgos formales con los que se construye este tipo de propuesta visual, fabricando así una consecuente poética.

Ya dijimos que el grotesco *en la era de la reproductibilidad técnica* hereda la tradición carnavalesca, su ritualidad circular, su carnalidad instintiva y su (in)consciencia cómica. Con todos esos ingredientes formales, se acerca al teatro y al cine. Así, se reflexionará sobre la estética grotesca en todas sus dimensiones, no sólo desde su perspectiva caricaturesca, sino desde su vocación iconográfica (es tal vez la estética más visual de las que nos aporta la modernidad), así como desde su intención crítica, que generalmente trata de ir mucho más allá del escapismo del *gag*. Recordemos que «il grottesco non è mai univoco, ma è sempre costitutivamente ambiguo, doppio, contaminato» (De Gaetano, 1999: 21). Tal y como nos enseñó la farsa, la estética grotesca es a menudo fusión de contrarios: las fronteras de todo discurso se mantienen en la completa ambigüedad precisamente para poder ponerse en tela de juicio. Nunca es sólo lo que parece; entraña muchas verdades escondidas.

Incidiremos, pues, en tres condicionantes esenciales, tres grandes aspectos formales que afectan directamente a nuestra estética: la esquematización, el distanciamiento y la distorsión. La combinación más o menos reiterada de estos tres elementos resolverá en un modo de descripción plenamente grotesco: la caricatura. Así, mirando firmemente los ojos de una máscara esquematizada, distanciada y distorsionada, se revela la caricatura... y nace la poética del grotesco.

a) La esquematización.

Atenderemos primeramente a la esquematización. La estética del grotesco pasa por un necesario proceso de tipificación dado que encuentra su base fundacional en el personaje colectivo, en la coralidad costumbrista y en la ausencia de lo protagonístico en favor de un microcosmos plural. Nuestras obras no se interesan por el detallismo de tramas o ambientes, ni por el psicologismo de los actantes, todo lo contrario; se encaminan hacia el esbozo a grandes rasgos, como los trazos de un pintor vanguardista:

Observamos un esquema argumental tradicional del teatro cómico: el desfile de tipos que protagonizan una misma situación. Se trata de algo tan sencillo y cotidiano como bajar la bolsa de basura. La utilización de máscaras, un vestuario bien seleccionado y una gestualidad que subraye lo esencial permite que, en apenas unos instantes, captemos lo peculiar de cada tipo en relación con dicho acto cotidiano (Ríos Carratalá, 2001: 75).

Un esquematismo difícil, pues debe reflejar, desde el trazo más sutil, todo un abanico de personalidades, sobre todo si su propósito es dar el la diana de la crítica social. Así relataba el autor Felipe Sassone sus dudas:

Ahora, sí, dígame al lector que no escribo sainete porque no se me antoja tarea fácil y porque le tengo miedo. Precisamente porque es un género popular, castizo, levemente caricaturesco; porque pinta costumbres; porque es una breve síntesis psicológica, no me atrevo con él, temeroso de que lo popular se convierta en plebeyo; lo pícaro, en soez; la caricatura suave y humorística, en deformación grotesca, y olvidando, como muchos, los límites artísticos de lo cómico, caiga en la extravagancia, y al pretender pintar costumbres malpague con una traición mentirosa la tradición de esta tierra [...]. No, el sainete no está al alcance de cualquiera sin talento y sin cultura, etnógrafo barato, que con cuatro muecas chorreras y media docena de dicharachos groseros, pretenda representar graciosamente el alma de todo un pueblo. Pintorescos, sí; pero no tanto, que un plato de cocido no es todo el espíritu de Madrid, ni las sopas de un gazpacho toda la sal de Andalucía (Sassone, 1932: 157-158).

Lo que sí parece claro es que el esquematismo prima las actitudes cotidianas, en las que el público se identifica, y favorece el cliché. Esto resulta fundamental para el mundo de la comedia porque consigue tipificar el gran teatro del mundo: a través de los aspectos exteriores de los personajes (rasgos, habla, maneras, incluso disfraz) se estabilizan conceptos de generalización para identificar con facilidad al «tipo». A este respecto, a partir de los rasgos que otorga Ríos Carratalá a lo sainetesco (Ríos Carratalá, 1997: 20-22), y los que aporta Zunzunegui en torno a lo grotesco (2005b: 161), con muchos puntos en común, resumimos los puntos clave del esquematismo:

- Se trata de una narración cinematográfica basada en una estructura coral. El reflejo de lo colectivo se impone sobre la débil y estereotipada personalidad de los protagonistas individuales, «pero poco importa, puesto que la coralidad se impone sobre unos

protagonistas que a menudo quedan reducidos a la función de ser el nexo que articule la presentación de los diferentes tipos y ambientes» (Ríos Carratalá, 1997: 20). Zunzunegui aporta la idea de que los planos secuencia en cine favorecen esa polifonía, un «hormiguero humano».

- Son estereotipos ya definidos con escaso margen para el desarrollo. Nada más que un perfil exterior de trazo grueso sobre personajes, sin interiorización ni detallismo, ahora bien, una muy rápida identificación. La suma entre el esquematismo y los clichés, o los tics gestuales, a través de esa rápida identificación, generan una evidente máscara que puede incluso tender hacia la animalización. Un proceso interpretativo que se sustenta en un trabajo excelso de esos «cómicos de tripa», como los llama Berlanga (Zunzunegui, 2005b: 163). Estos actores fabrican los «modelos de indignidad plástica» que Salinas veía en la España de Valle (Salinas, 2001: 104), la corte de los milagros de una sociedad infantilizada y grotesca cuya última alternativa es la risa.
- Se trata, además, de un argumento sencillito y lineal heredado directamente de la farsa y del sainete del teatro cómico tradicional. A fuerza de esquematismo, también en cine prefieren la estructura en un acto, sin una acción narrativa excesivamente dilatada¹, en la que brillen sobre todo los tipos sociales de la comedia de costumbres. También del sainete se hereda un cierto tono fabulístico y moralizante. Como dirá el propio Ríos, «fe, o confianza, en la bondad natural del hombre [...] cierta tendencia al adoctrinamiento o, cuando menos, a la moraleja final» (1997: 22), algo que suena mucho al eco neorrealista. Ahora bien, el esquemático desenlace feliz se recoge sólo hasta un cierto momento del camino. Una vez abandonado el neorrealismo rosa, la fábula comienza a esperpentizarse, y eso de comer perdices quedará fuera de toda posibilidad.

Pero volvamos al esquema. Todas nuestras obras entroncan con la simplificación enmascarada de lo farsesco: heredan la tendencia a lo breve del entremés y llegan al costumbrismo satírico del sainete a través de la tipificación que ofrece la máscara. «L'estrema "tipizzazione" della maschera eccede il legame che c'è fra personaggio e intreccio comico, perché apre di continuo uno spazio "ulteriore", cioè la possibilità di far discendere molteplici intrecci da una stessa maschera. [...], il loro carattere grottesco è evidenziato anche in chiave iconografica» (De Gaetano, 1999: 22).

Desde el sainete teatral (propio de Arniches en España o De Filippo en Italia), hasta el cine de los cincuenta español e italiano, pasando por supuesto por el esperpento grotesco, la ficción se convierte paisaje tragicómico de un personaje colectivo, como en los cuadros de Brueghel, en los

¹ La complejidad, sin embargo, surgirá en el terreno de la estructura y el montaje, en el que la variedad de personajes se diseminará a través de las elipsis y de los planos secuencia.

grabados de Hogarth o en los cartones de Goya. Una pintura esquemática de la vida en toda su grotesca y crítica complejidad.

Hijos menores de la comedia reformadora de las costumbres, las obras en un acto (de Eduardo De Filippo) entroncan con algunos de los sainetes costumbristas españoles, y con la colección de sainetes de Carlos Arniches, repletos de tipos populares pero donde la carcajada se acerca casi sin avisar a la mueca trágica. Sólo que en De Filippo no hay una sola obra en un acto entregada a lo pintoresco y a lo amable exclusivamente: sus temas se deslizan siempre hacia la lección moral, o crítica (Fernández Valbuena, 2004: 124).

Y es que Valle-Inclán nos enseñó que este desfile de máscaras que es la plaza del pueblo también entrañaba mucho de crítica. El esperpento, el final de nuestra transición grotesca, privilegia el habla del cuerpo, y así, el desfile de estereotipos sociales se transforma en un cuerpo político (léase, seres dentro de un contexto social): «La “voz” y el “gesto” del cuerpo político se revelan en los esperpentos en [...] las cien máscaras de ficción y las facciones materializadas de gestos que eliminan el sistema de valores [...] en ambivalencias burlonas y sarcásticas [...]. En las farsas y esperpentos [...], el tropo del cuerpo adquiere contenido político» (Zavala, 1990: 157). Así pues, en nuestras obras y películas en un acto se ve la vida como un escenario, como un *ruedo ibérico* donde desfilan las máscaras de la sociedad que son los personajes (o lo que queda de ellos tras su esquematización).



Plácido (1961), o la perfecta tipificación de una sociedad.

Como un desfile de máscaras, la vida se expone en los patios de vecinos, en las ferias, en las plazas populares: el mundo se resume a trazos gruesos por los tipos que lo componen. ¿Acaso esta esquematización no supone la perfecta negación del héroe, del individuo solo ante los designios del destino? «El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su

auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto» (Hormigón, 1972: 345). De ahí se pasará pronto a las películas con multiplicidad de personajes, al estilo de Berlanga, Monicelli o Fellini, tal y como les habían enseñado los milagros milaneses de De Sica o los domingos carnavalescos de Neville, sólo hay un paso. Se fabrica, dice Zunzunegui, un «costumbrismo sainetesco, con la tipificación de una coralidad de personajes entrañables y populares encarnados

por grandes actores. Muy en línea con la comedia italiana de la época» (Zunzunegui, 2005b: 139). A través de esta multiplicidad de tipos se desarrolla una indiscutible protesta contra la apología del héroe, pues en esa plaza del pueblo se ven las vetas de una voluntad combativa y cotidiana con la situación social de ambos países, pero sin el brillo de los estandartes, tan solo como un desfile de imperfección. Un grito que por grotesco no deja de ser plenamente político y una queja que a través de la mirada esquematizada pretende ser una queja total, exportable a toda la ciudadanía. Ya lo decía Zamora Vicente sobre la invención grotesca de Valle en su prólogo a *Luces de Bohemia*: «el lazo que le une a Goya [...] no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano» (Valle-Inclán, 2010: 22).

Los cincuenta hacen que el paisaje costumbrista y tipificado pase de ser un entorno de miseria posbélica a un esperpéntico desarrollismo: «los lumpen de los años del hambre dan paso a los empleados de banca, los oficinistas y las profesiones liberales» (Zunzunegui, 2005b: 139). A esta misma conclusión llega Gómez Rufo en torno al cine de Berlanga en estos años cincuenta: «Porque el cine de Berlanga ha estado siempre repleto de tipos populares cuya naturaleza se manifiesta a través de su puesta en escena. La mirada de Berlanga se ocupa desde sus orígenes de estos sectores populares que luego irán desapareciendo poco a poco con la llegada a España del capitalismo industrial» (Gómez Rufo, 2009: 8). Así, nace una nueva comedia grotesca que hereda todo el impresionismo esquemático del sainete al esperpento y lo implanta en esa sociedad algo despistada entre la posguerra y el yeyé. Como dice Juristo²:

Repito Azcona con insistencia [...] que en España el humor, no existe, que lo nuestro es esperpento. Y así, como si tal cosa, se carga de un plumazo la tradición quevedesca, y lo que es más curioso aún la cervantina. Todo ello puede ser una gran broma a lo Azcona, suena a ello, pero creo que esconde algo más. En realidad la vida es para él un girar con minúsculas, [...] lo que lo acercaría al uso costumbrista de enfocar la realidad, un costumbrismo desenfocado de todas formas, casi de rasgos expresionistas, exagerados, tremendamente piadosos (Bauló Doménech, 2004: 340).

La vida como un espacio reducido, desenfocado, esquemático, de comedia grotesca. Un retablo sin héroes ni mártires, pero con máscaras que esconden los dolores de toda una época.

² J.A. Juristo, en *La Razón*, Madrid, 6 noviembre 1999.

b) El distanciamiento.

Y del esquematismo al distanciamiento no hay más que un paso.

El grotesco hace extraño lo cotidiano, ajeno lo cercano, y absurdo lo bello, todo ello lo consigue a través del distanciamiento. «Il grottesco non costruisce un mondo *altro*, [...] il grottesco rende *altro* ciò che è proprio, estraneo ciò che è familiare, lontano ciò che è vicino» (De Gaetano, 1999: 13). Al distanciarnos, paradójicamente, *vemos más*, porque la mirada sufre una puesta en perspectiva, una elevación a través de la cual se construye una visión sublime, catártica y a la vez desengañada. Keyser afirmó que era esa precisamente la operación de Peter Brueghel:

Bruegel³ representa este mundo de extrañamiento que podríamos llamar cotidiano «con un interés distanciado o frío», esto es, no para aleccionar, para advertir o para despertar la conmiseración, sino sencillamente para plasmar su carácter incomprensible, inexplicable, ridículo, espantoso... Erich Auerbach ha descubierto en su *Mimesis* las dos perspectivas con las cuales en aquellos tiempos lo vulgar se convirtió en objeto de la expresión artística: o se daba un tratamiento cómico o se trasladaba a los lugares concretos de la salvación cristiana [...]. Pero Bruegel da lugar a una nueva forma de perspectiva: la del horror a su naturaleza abismal, es decir, la de lo grotesco (Keyser, 2004: 63).

El distanciamiento con el que Brueghel mira el costumbrismo nos permite percibir algo más allá, entre lo sagrado y lo cómico: el grotesco abre la puerta a aquello que está detrás de lo cotidiano, los abismos de lo real, y tan sólo lo hace gracias al enfoque distanciado.

No hay duda de que importa el realismo, pero éste tiende a superarse, importa tanto o más *de qué manera* se acerca uno al realismo. Para ello es esencial mostrar un posicionamiento que puede darse como un efecto simplemente creativo aunque tiende a conllevar un corte ideológico y crítico que dé pie al espectador a ubicarse en el juego de la ficción. Ya lo explicaba Barthes⁴: «Su valoración en la medida en que refleja bien (o mal) la realidad social ha resultado, si no inadecuada [...], sí limitada para entender el alcance creativo del relato [...]. La recuperación de este otro realismo radical implica deshacer el hechizo de “la imagen natural”, de ese mito contemporáneo entendido “como lenguaje robado”» (Barthes, 2012: 37). A través del mecanismo del distanciamiento, el lector/espectador se ubica en una posición irónica para con el acto creativo. Así, decimos con Barthes que la obra deshace la ilusión de realidad de la imagen al admitir al receptor

³ El traductor del ensayo de Keyser escoge esta adaptación ortográfica del nombre de Pieter Brueghel el Joven, llamado también Brueghel de los Infiernos. Nosotros preferimos ceñirnos a la ortografía convencional pero, como es propio, mantendremos con exactitud las citaciones del texto.

⁴ Cita de «El mito, hoy», en sus ya clásicas *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 2012.

en la ecuación, que observa con elevación, con ironía, con opinión, y acaba sacando una conclusión desnaturalizada con respecto a la ficción que nos es contada.

«Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos» (Valle-Inclán, 2006b: 124). Esa es la ya citada frase de Don Estrafalario con la cual Valle-Inclán acaba de construir su edificio grotesco, tras las célebres palabras de Max Estrella en la escena XII de *Luces de Bohemia*. Este esperpento, que funciona como pieza central de su *Martes de Carnaval* (1930, edición de 2006), construye con mecanismo complejo e inusitada sencillez una poética sobre el arte nuevo que reinterpreta su estética del esperpento, y de paso, otorga un lugar privilegiado al recurso del distanciamiento. Esta obra y su juego de narradores, observadores y moralejas nos parece esencial como punto de partida para explicar esta ficción *mise en abîme* que reporta el esperpento, para luego pasar a describir los distanciamientos grotescos que irá proponiendo el cine que va más allá del neorrealismo.

Valle-Inclán dialoga contracanónicamente con el rey del canon, William Shakespeare, presentando la versión funambulesca de su clásico *Othello*: la trágica historia de una supuesta adúltera y un marido celoso convertida en carne de cañón para fantoches grotescos⁵. Hace de su *Otelo* un esperpéntico guardia civil en plena España pacata y caciquil, cuya historia es a su vez representada en un teatro de títeres al que asisten dos intelectuales (Don Manolito y Don Estrafalario) que reflexionan sobre la posteridad y sus vanaglorias. Así pues, bajo la batuta de un demiurgo, estos títeres vivientes juegan cada uno su parte en el bululú, aunque el desenlace de la tragedia no pueda ser más cómicamente rebelde⁶. Como decía Jesús Rubio en su prólogo: «*Los cuernos de don Friolera* es uno de los artefactos literarios de nuestro teatro contemporáneo donde mejor ha plasmado su autor uno de los más incitantes problemas que todo escritor actual se plantea: la construcción de un texto que, a su vez, contenga en sí mismo la justificación, el porqué de su existencia» (Valle, 2006b: 38). Es decir, una poética literaria en toda regla.

Manolito y Estrafalario hablan de la emoción del arte popular, cuya belleza reside en salirse de la tragedia a través del distanciamiento; a través de semejante proceso de puesta en perspectiva, se superan los límites de lo cómico y lo trágico. Por tanto, gracias a los fantoches del Compadre

⁵ Más que en la cuestión del adulterio, la tragedia de Shakespeare se centra en la fuerza de las apariencias, en el poder de convicción que pueden llegar a tener, hasta incluso generar una falsa visión del mundo y de los hechos. La tragedia de *Otelo* es, precisamente, la del títere que sigue todos los mandatos de su yo social, de su falsa realidad, y que acaba por destruir su otro yo, el individual, en el que residen tanto su libertad como sus sentimientos. No nos parece casual la elección de esta fuente textual dentro del repertorio shakespeariano, pues la “metafalsedad” de lo real que la obra contiene se refuerza a través de la “metafalsedad” que impone la puesta en abismo del teatro.

⁶ De modo sorprendentemente cercano, Valle-Inclán elige *Otelo* para explicar su estética, mientras que Pier Paolo Pasolini escoge el mismo sustrato para pintar (nunca mejor dicho) un grotesco y neo-neorrealista teatro de títeres en su maravilloso cortometraje *Che cosa sono le nuvole* (1967). Al alejarse de nuestros presupuestos cronológicos, tan sólo lo dejaremos mencionado, pero para mayor información remitimos al artículo *La musa funambulesca. Apuntes en torno a Otelo. Las miradas de Valle-Inclán y Pasolini*, publicado por la autora de esta tesis en el volumen XXI (2014) de *Cuadernos de filología italiana*.

Fidel, don Manolito y don Estrafalario se replantean el sentido del arte y consiguen reírse de las más dolorosas tragedias. Precisamente con respecto al compadre Fidel, dice Don Estrafalario que el titiritero es quien detona el drama: él controla la moral imperante, el chisme, la envidia y la venganza de toda una sociedad. El titiritero encarna una versión grotesca del Yago shakespeariano, que se ha desintegrado de la acción y ha pasado a ser un fantasma o un dios:

DON ESTRAFALARIO: El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Oteló: se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica (Valle-Inclán, 2006b: 130).

Como bien demuestra Rubio, «el compadre Fidel habla a los muñecos y habla también por los muñecos. Es como un puente entre los diversos niveles de la ficción. Su presencia potencia grandemente la teatralidad, con lo que ésta implica de relativización por la multiplicación de los puntos de vista. Realidad e ilusión no son categorías fijas» (Valle-Inclán, 2006b: 41). El juego de ficción se distancia del fondo de la trama para reflexionar, a través de la ironía, sobre las complicidades entre ese contenido ficcional y el mismo acto creativo. Así, parece que el teatro nos dice más de lo esperado sobre la vida real.



Fotograma del escenario de títeres en *Che cosa sono le nuvole*, de Pier Paolo Pasolini (1967).

La herencia barroca de nuestra estética se nutre siempre de distanciamientos propios de los juegos de ficción: dentro de la verdad ficcional se inmiscuye la realidad del momento de la creación y la realidad del momento de la recepción. Aquí la referencia a *Las Meninas* es esencial⁷, pues se hace explícito ese juego metaliterario en el que estamos a la vez dentro y fuera de la obra. Foucault desvela la presencia invisible pero inevitable del que mira, del *voyeur* que cierra el círculo y nos

⁷ Tal y como recuerda el primer ensayo de *Las palabras y las cosas* de Foucault (1966)

hace ver, además, que el espectador comparte posición con los retratados, que son, valga la iconoclasta paradoja, los soberanos⁸. La frontera que separa los puestos del triángulo conformado por espectador, pintor y soberano es más difusa que nunca.

Esa permeabilidad de roles entre el que mira, el que juzga y el que vive pretende construir de modo semejante Valle-Inclán en su teatro de títeres. La tragedia de Otelo se disfraza de risa y la ficción se invierte, superando los límites del teatro y haciéndonos cómplices, *players* de su gran carnaval. A este respecto decía Zavala que «la poética de Valle se rige por un principio *regenerador* [...] y *renovador*, que excluye el temor y la tragedia, y aspira a erradicar el miedo. Miedo contra lo estático, lo inerte, lo inmutable; Valle aspira a vencer poniendo en juego funcional la desmitificación, la desacralización y la burla/parodia/risa (Zavala, 1990: 268-269). En definitiva, en este prólogo carnavalesco estamos ante un ejercicio de muñecas rusas⁹: un teatro dentro del teatro que luego será cine dentro del cine. Un distanciamiento *mise en abîme* que trata de reconstruir (o poner en perspectiva) las fronteras de la ficción recordándonos que también los mirones formamos parte del juego y que incluso podremos convertirnos en su más grotesco soberano.

Pero vayamos a los casos cinematográficos. Si ya el teatro y la pintura habían abierto ese cuestionamiento entre realidad y ficción, el cine acaba por cerrar el círculo, pues aporta toda la potencialidad de lo fotográfico, su aplastantemente realismo, a través del cual será fácil jugar y manipular la ficción. Así lo refleja Laura Antón:

A nadie que quiera acercarse al cine con una perspectiva de rigor científico se le escapa que si el cine algo refleja son sombras figuradas. Y sin embargo, se hace irresistible identificar esos remedos visuales de algo que «estuvo ahí», en el momento de la filmación, con lo real [...], esa realidad social que supuestamente reflejaría el texto realista no es entendida como uno de los discursos posibles [...] sobre lo real, sino como lo real mismo. Lo que así se olvida es algo trascendental, la cualidad transfiguradora y humana del lenguaje cinematográfico. Es decir, se olvida que la superficie especular que tradicionalmente se ha asociado a la pantalla cinematográfica o televisiva es en todos los casos un espejo distorsionador e interesado (Antón Sánchez, 2008: 35-36).

No podemos olvidar, por tanto, que por muy fotográfica y aparentemente realista que sea la lente de una cámara cinematográfica, siempre está siendo manipulada. Como decía Deleuze hablando de Fellini, el cine «es un cristal siempre en formación, en expansión, que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. Él es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea» (Deleuze, 2001: 129). Así, el cine funde la realidad y el mundo del espectáculo en un continuo juego de cristales ficcionales que alteran la realidad, y por

⁸ Por supuesto, el análisis de Foucault lleva a otros horizontes interpretativos que aquí no han lugar, concluyendo a través de ese juego de espejos entre autor y espectador que la imagen liberada de referencia es por fin representación pura. El distanciamiento según lo concebimos en este trabajo nunca abandona la referencia con la realidad, el grotesco crítico parece impedirle ser pura representación. El paso hacia el abstracto aún se hará esperar.

⁹ «El cuadro en su totalidad mira una escena para la cual él es a su vez una escena» (Foucault, 2010: 30).

supuesto, su perspectiva. Esta realidad espontánea y sin embargo manipulada, juega y *opina* sobre lo que se observa, y lo consigue a través del montaje, de los efectos y de los decorados; pero también a través de la perspectiva que elige y con la cual se *enfoca* toda esa realidad. Veremos más adelante hasta qué punto el distanciamiento grotesco genera una nueva mirada, elevada y sublime, propia de la narración cinematográfica moderna.

Ya hemos dicho que los juegos de ficción son característicos del grotesco y que se basan en un proceso distanciador en el que tomamos la posición distanciada del demiurgo. Ahora diremos que el cine de los cincuenta, el cine que supera las barreras limitadas de la concreción en el neorrealismo ortodoxo se acerca una y otra vez a este recurso, y *juega* constantemente con el espectador, haciéndole un hueco dentro de la obra.

Como se decía en páginas anteriores, un excelso caso inaugural sería, sin duda, el exordio en solitario de Fellini, *Lo sceicco bianco*, en el que se introduce el tema de la representación a punto de hacerse (esencial juego de ficción en su obra). Vemos a *Albertone Sordi* como un mito de las fotonovelas, subido (literalmente) a lo más alto de los estudios de Cinecittà, y seguidamente lo vemos esperpénticamente destruido por el yo que es revelado tras la máscara: un actorcillo de tres al cuarto, cobarde y pacato, que se deja maltratar por su mujer y sólo vive a través de su personaje. Pero lo mágico de la narración felliniana es que en todo momento se mantiene la ambivalencia narrativa entre el mundo ideal y el real:

Acompañada por su ayudante, Wanda va al encuentro con el Jeque. Ve bajar por una escalera (primer gran desfile felliniano) a la troupe completa, reconociendo a varios personajes de sus sueños fotonoveleros: son unos miserables extras con trajes orientales de guardarropía, pero Wanda los ve como seres fabulosos. La cámara se sitúa a un tiempo dentro y fuera del personaje, jugando con las dos visiones contrapuestas (visión alienada/visión real). La primera marcha circense compuesta por Rota para Fellini acaba de dar la nota esperpéntica (Colón, 1989: 48).

Fellini perfecciona desde el principio sus herramientas de artificio. Todo su universo se basa en la mistificación, pero también en toda la parafernalia plástica que genera, articula, construye y deconstruye tal mistificación. La década de los cincuenta significará para su filmografía la sumersión en los límites del artificio, desde los iniciales descreimientos de la ilusión adolescente y provinciana, con el cine como Meca del sueño menos inaccesible de lo inicialmente imaginado; hasta los desvanecimientos del milagro en pos de la parafernalia milagrera (distanciamiento artificioso como pocos), que termina, en redoble final, con el retorno al paganismo mitológico, tanto religioso como cinematográfico, que propone *La dolce vita*. Todo es desvelo de sueño porque la iluminación se da al revelarse el mecanismo del artificio, es decir, al verle el cartón piedra al propio artefacto cinematográfico. «El gesto artístico más repetido por Fellini —un gesto barroco y melancólico, pero también carnavalesco y humorístico—, es el movimiento que va de la obra como

imposibilidad hacia el origen de la obra; es decir, la obra convertida en preparativo, en proceso de hacerse, en movimiento que conduce hacia sí misma» (Pedraza y Gandía, 1993: 23). Se podría decir que este distanciamiento provocado a través del juego de ficción o ficciones será marca de la casa del riminés, y abrirá esa puerta a la reflexión constante y consciente sobre la realidad y su representatividad, así como del lugar del espectador en esa compleja ecuación:

Fellini was one of the directors who most consciously moved toward the definition of that «certain filmmaking» that we want to define as seriocomic or *umoristico*. This mode of cinematic discourse is characterized by internal doublings and mirrorings; it practices citation and digression, unveils a constant tension towards nothingness and silence, and privileges the *mise en abîme* and self-reflexivity. The cinematic medium itself becomes «humoristic» — that is, it turns into the locus of the doubling and of the fatal split that does not allow one to believe and identify. This new «filmic imagination» thus participates in the general rethinking of the relationship between Reality and its artistic representation, a rapport that can no longer be fideistic and where no continuity can be found (Gieri, 1995: 164).

Se trata siempre, de mostrar el artificio de la ficción, la autorreferencialidad y las rupturas temporales. Fellini, señala Speroni¹⁰, muestra de modo intencional «la representación de la representación de la realidad» (Ripalda, 2005: 195), a través de lo cual se cuestiona el relato único, y se llega fácilmente al interés por ficciones alternativas. Esta heterodoxia ficcional lleva a Fellini a la vanguardia de las emergentes escuelas del nuevo cine y, sobre todo, a la tradición constante de los espectáculos ambulantes y circenses. Es el circo, al fin, el idóneo microcosmos para el distanciamiento, un teatro de la vida donde el artificio se lleva al borde de su referencialidad grotesco-carnavalesca, el espectáculo total de comedia, esfuerzo, sensualidad, sorpresa e incluso terror. Todo ello sin abandonar, a fuerza de su miseria y de su exigua apreciación artística, un ápice de su carga crítica. Para Fellini el circo funciona del mismo modo que lo hacía el teatro de títeres en la poética del esperpento, es lo que debería ser la ficción o, mejor, el arte: «una imagen (simulacro) del mundo, de la vida, del cine» (Colón, 1987: 140), un consciente distanciamiento de la ficción temática en la que se hace al espectador partícipe del juego de artificio mientras se muestran las limitaciones de la realidad. Un carnaval en toda regla.

También hemos hablado previamente de Monicelli y su amor por lo teatral cristalizado en la figura fartsesca de Totò (que a ojos del espectador español podría ser un caso similar a Pepe Isbert, otro vejete *pulcinellesco*). No queremos reincidir en los mismos argumentos previos, pero Dante, su personaje en *I soliti ignoti* es un excelso ejemplo de juegos teatrales¹¹: padre ridículo y fabulador

¹⁰ Blanca S. Speroni, «El problema de la representación de la realidad en la cinematografía de Federico Fellini», citado por Marcos Ripalda (2005: 195).

¹¹ Empezando por el hecho mismo de llamarse Dante, padre literario y espiritual de la italianidad, parodiado con poca sutileza aunque con gran acierto.

ejemplar como luego lo será con Pasolini en los sesenta¹², realiza una intervención claramente escénica. Aparece en plano como si un foco lo iluminase repentinamente. Seguidamente, muestra a los pícaros cómo abrir una caja de seguridad de modo lúdico y teatral, casi como interpretando un entremés. Es evidente, como apunta Casas, que al extender las sábanas tendidas para iniciar su explicación fabrica una imagen de escenario con telón (Casas, 2008: 206). Además, Dante los regaña por comer mientras hace su «representación», y les exhorta: «¡Fatte un po' d'attenzione, no? Mangerai dopo, durante l'intervallo»¹³. Hay, por tanto, todo un juego de distanciamiento que evidencia algo que ya hemos dejado caer: que la profesión de rufián, pícaro o ladrón tiene mucho (o casi todo) de teatro.



I soliti ignoti. Totò hace su aparición en escena y su (más) cara se ilumina literalmente.

Pero el recuerdo de lo escénico no se limita [...] a los dispositivos de organización frontal de un espacio visible que siempre remite, implícitamente, a un hipotético escenario. Todo ello está relacionado con el comportamiento descaradamente teatral de sus pícaros protagonistas [...]. No puede extrañarnos que la película se constituya como un delicioso compendio de asumidas representaciones (Casas, 2008: 206).

Hay muchas más muestras. En *Esa pareja feliz* se hace uso del distanciamiento para parodiar las producciones amparadas por la dictadura, en especial las dirigidas por Juan de Orduña¹⁴. «Eran, por decirlo así, tiempos en los que el Régimen franquista alentaba la producción de naturaleza pretendidamente histórica, de exaltación de valores patrios y de amor a las virtudes de un Régimen autoritario-fascista e ilegítimo» (Gómez Rufo, 2009: 4). En este caso, Bardem y Berlanga convirtieron al personaje de Fernán-Gómez en un técnico que trabaja en la célebre productora CIFESA y al que, tras llevar al cine a su novia y presumir de sus conocimientos de cinematografía¹⁵, un espectador espetaba: «Mira tú, el Juan de Orduña ése. Que se calle ya y nos deje ver la película en paz». Así, podemos afirmar con Castro de Paz y Cerdán que *Esa pareja feliz* mantiene una «obvia y eficaz ironía hacia un determinado y bien fechado cine “histórico” [...] para el que se recurre a una presencia del “cine en el cine” [...] que tiene en el sainete arnichesco [...] uno de sus más sabrosos ingredientes» (2011: 60). Se juega con un claro aroma

¹² No es casual que Totò protagonice la última entrega de la trilogía de la ligereza, *Uccellacci e Uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967) y la ya mencionada *Che cosa sono le nuvole*, pues la aproximación al grotesco de Pasolini sólo puede estar comandada por el maestro de los cómicos grotescos en Italia.

¹³ Entiéndase éste como el intervalo teatral

¹⁴ Director, por ejemplo, de las celeberrimas *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950) con Aurora Bautista.

¹⁵ Señalaba a la pantalla y decía, complaciente: «Mira, eso es un *travelling*».

teatral, de risa descarnada y distanciamiento, que sienta un precedente antinaturalista y satírico para el cine español venidero.

También al Fernán-Gómez director le interesará mantener este recurso distanciador del cine dentro del cine, incluso en obras tan aparentemente realistas. En *La vida alrededor*, Antonio y sus amigos acuden a una fiesta disfrazados *gangsters*, al estilo de las películas. Ante el estupor de sus familiares, y sobre todo del suegro, aparece «convertido en trasunto madrileño de Rodolfo Valentino, que causa el desmayo de cuanta mujer se le aproxima» (Castro de Paz, 2010: 133). El disfraz del protagonista resulta patético al darse de bruces con la realidad, construyendo una especie de jeque blanco a la española.

Y, por supuesto, está el incuestionable caso de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, en el que un pueblo entero se disfraza de andaluz emulando la imagen estereotipada que había exportado el cine de los años de la posguerra¹⁶. Cuando a Berlanga le preguntaban por las muchas referencias al cine en sus películas, él hablaba de que había sido un recurso muy interesante para él en su primera época, pero que, según su criterio, gustaba poco al público¹⁷. Berlanga tiene mucha razón en esto, pero se debe a que el distanciamiento nunca pretende acercar a la trama como modo de entretenimiento, más bien al contrario, pretende dar un enfoque reflexivo acerca de lo real:

En este sentido, el film de Berlanga participa plenamente en el esfuerzo del cine moderno por evidenciar su artificialidad de producto artístico y, por consiguiente, la del sujeto espectador construido por el dispositivo cinematográfico. Vemos a los tramoyistas levantando los decorados para la nueva escenografía y al elenco de protagonistas ensayando su actuación [...]. Esta *puesta en abismo de la representación* diluye la barrera levantada por el paradigma simbólico —y defendida por el lenguaje clásico— entre realidad y ficción, mundo del espectador y mundo del espectáculo, permitiendo al sujeto entenderse, a su vez, como personaje ficticio, fantasía creada por el poder (Vila, 2004: 87).

Otro elemento esencial que otorga distanciamiento es la supradiégesis, la *voice over* tradicionalmente llamada voz *en off*. Se trata de la aparición demiúrgica de una figura superior a los personajes, un narrador que manipula con plena certidumbre el desarrollo del enredo. Su sola presencia ya implica un distanciamiento, pues nos devuelve a la conciencia de que lo que vemos es una simple ficción. Son muchas las obras que nos interesan con voz *en off*¹⁸, pero siempre son enormemente peculiares, según Castro de Paz, este «carácter artificial de la representación es uno de

¹⁶ «La escenografía corresponde al teatro barroco popular, con su fondo pintado y sus olas mecánicas, que también utilizará Fellini» (Vila, 2004: 95).

¹⁷ «Pienso que el cine dentro del cine no funciona, no es atractivo para el espectador» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 30).

¹⁸ *¡Bienvenido, Mr Marshall!*, *I vitelloni*, *Divorzio all'italiana*, *Calle Mayor* y *La vida por delante*, entre otros títulos. Estamos en una década especialmente interesada en este recurso, como recuerda Ricardo Muñoz Suay: «La voz en off estaba de moda en ese momento [...]. Se estaba utilizando en el cine francés y en el italiano, en el francés de una forma seria y en el italiano de una forma cómica» (Cañeque y Grau, 2009: 328).

los rasgos más destacados y particulares del cine español postbélico» (2004: 206). En el caso de *Bienvenido*, por ejemplo, el destino mismo¹⁹, encarnado en un simpático funcionario (Manolo Morán), a la vez que narra, interviene, distorsiona y dilata la historia a placer:

Lo más llamativo, con todo, no es en sí misma la *voice over*, sino el inusitado poder que el narrador demuestra tener sobre el universo diegético, y no sólo por su distanciado y elevado punto de vista [...], sino también y sobre todo congelando la imagen, aproximando o alejando la cámara [...], haciendo aparecer o desaparecer a los personajes, penetrando en sus sueños *genéricos* y, en fin, mostrándonos vacíos los escenarios del film en beneficio de la claridad de su exposición y del didactismo fabulador y paródico de su propuesta [...], decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica que marca evidente camino hacia la modernidad (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 54-55).

No debe extrañar que sea precisamente en los momentos en que toma la palabra este narrador-demiurgo cuando los planos aparecen más crispados: picados o contrapicados que distorsionan la mirada natural, y zooms violentos y antinaturales que enfocan elementos alejados de las posibilidades reales del ojo humano. El filme de Berlanga comenzaba a mostrar «una elevación y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes» (Castro de Paz, 2004: 210). El distanciamiento efectúa una evidente separación entre la historia acaecida en Villar del Río y nuestra recepción como espectadores, pues el personaje de Morán resulta un muy poco fiable maestro de ceremonias.

Este *distanciamiento* —esa crítica (a veces literal, a veces metafórica) de *elevación* del punto de vista [...]—, esta figurativización de ese *deus ex machina* que mueve los hilos de la ficción cinematográfica y [...] la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación, es uno de los rasgos más destacados y particulares del cine español postbélico (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 71).

Al igual que con el titiritero de *Martes de Carnaval* y su bululú, nos damos cuenta (como se daba cuenta Don Estrafalario) de que estamos controlados por Morán para leer la historia como él quiere contárnosla, tal vez igual de controlados que todos los personajes/títeres a merced del distanciamiento. Otro gran teatro del mundo.

Lo mismo hará el ya mencionado Fernán-Gómez, quien de nuevo con su personaje de *La vida por delante* y *La vida alrededor*, fabrica un narrador más o menos traidor de la acción que también será capaz de congelar la acción, pero aquí, además, podrá mirar directamente a cámara (al espectador) y opinar acerca de lo que le va ocurriendo. Un recurso de digresión modernísimo ejercido por un autor mucho más vanguardista de lo que la posteridad le ha reconocido²⁰. Y de

¹⁹ El destino es narrador demiúrgico de la cinta dado que es heredera de *El destino se disculpa* (1945), de Sáenz de Heredia.

²⁰ «Nada más lógico para un hombre de cine como Fernán-Gómez que reparar en el insólito cajón de soluciones formales surgido del peculiar desarrollo de la figura del narrador [...] desde el final de la Guerra Civil hasta su novedosa formulación irónica y metalingüística en [...] *Bienvenido, Mr. Marshall*» (Castro de Paz, 2010: 67).

hecho, al final de *La vida alrededor*, la segunda entrega, con el mecanismo de crispación y distanciamiento en sus más dilatadas cotas, el pobre Antonio se acaba convirtiendo en títere de su propio teatro. La deshumanización del personaje está en marcha.

Punto y final para un proceso de desgarramiento cómico y jardielesco, abruptamente ennegrecido y esperpentizado que, distante y crispado con respecto a sus populares materiales de partida —hasta la radical y valleinclanesca objetualización de su protagonista—, no renuncia por ello a la solidaridad con el oprimido, y lleva al límite los procesos formales de identificación/distanciamiento que constituyen, quizás, uno de los polos de máximo interés de los films analizados (Castro de Paz, 2010: 140).

Como último elemento distanciador que hay que subrayar nos referiremos al rechazo al sonido directo de casi todos los grandes de nuestro cine grotesco, otra apuesta por el antirrealismo, o si se prefiere, por la artificiosidad propia de esa era cinematográfica que supera el neorrealismo. Resulta interesante resaltar que muchos de nuestros directores (Monicelli, De Sica, Ferreri y sobre todo Berlanga y Fellini) rodaban al modo de los pioneros del cine. La irrupción del cine sonoro, en 1927, provocó la reconstrucción parcial o total del discurso cinematográfico dado que la palabra hablada por los actores y oída por el público cambiaría sobremanera el modo de entender y hacer las películas. Ahora bien, el cine de nuestros grotescos, que es eminentemente pictórico, podría significar una maravillosa continuación del universo de las películas mudas, un fenómeno tan de feria como en los tiempos de Méliès. Tal y como decía el propio Fellini: «Cuando comencé, el cine era un hecho arqueológico, tenía su historia, escuelas, y se había iniciado desde hacía tiempo un proceso de intelectualización. El cine era en sus orígenes un fenómeno de feria y todavía me parece un poco así» (Krel y Strich, 1978: 116).

Desde luego que estas películas no son mudas, pero el sonido se rodaba siempre a posteriori, en estudio y con actores de doblaje. Es de sobra conocido que cuando el director italiano rodaba una escena con un figurante (escogido por su imagen, al margen de ser actor o no), les hacía recitar números para que sus labios se moviesen, sin ningún interés por que luego coincidiese con las palabras del guión²¹. La primacía de la imagen es indudable. Como prueba alegaremos que una película como *La Strada* (Federico Fellini, 1954) podría sobrevivir perfectamente sin palabras. Tampoco extrañarán, entonces, palabras de Berlanga, otro mixtificador como Fellini²², como las siguientes:

²¹ Este método de trabajo se puede demostrar acudiendo a su extraño debut en el falso documental, *Blocknotes di un regista*, del año 1968, donde vemos escenas del rodaje del *Satyricon*, la película que vendría inmediatamente después, en las que Fellini hace recitar números a sus actores.

²² Carlos Colón, en su magnífico libro *Fellini o lo fingido verdadero* (1989), recurre constantemente a este concepto de la mistificación para enmarcar los procesos de enmascaramiento y revelación de engaños típicos de las cintas del riminés. No queda, creemos, demasiado lejos de las engañifas de los pícaros berlanguianos.

Yo no estoy a favor del sonido directo, porque me gusta recrear otra vez la película en el doblaje. El sonido directo da más naturalidad al actor, pero anula la posibilidad mágica de poder hacer que un personaje diga, en el doblaje, lo que no ha dicho antes. Sí, soy un mixtificador. Los grandes mixtificadores son precisamente los grandes triunfadores del cine: Fellini, Buñuel, el cual, digan lo que digan, es un gran engañador, y de ahí le viene su grandeza (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 91-92).

Queda explicado, creemos que con suficientes ejemplos, el fervor por el distanciamiento y los juegos de ficción que se dan en el cine cómico de la década de los cincuenta con un relativa continuidad y entre directores siempre afines a la estética grotesca.

Sin duda, dicho fenómeno tiene mucho que ver con algunos de los populares espectáculos matrices de nuestro cine, pero es curioso observar cómo esta *visibilidad* del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones de la que hablamos, sólo serán retomadas [...] en Europa, por cierto cine italiano, después de la Segunda Guerra Mundial, lo que no sólo vendría a cuestionar, una vez más, el supuesto *retraso* de la cinematografía española [...], sino, y más profundamente, a mostrar cómo esa «excepcional hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones con reelaboraciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine contemporáneo» a la que tan ajustadamente se refiere Pérez Perucha... (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 70-71).

Algo de este universo abstracto y *mise en abîme* queda, muchos años después, en un plano de Fellini, quizá su último plano genial, que reserva para *E la nave va* (1983), en el que el proceso distanciador encuentra un clímax absoluto en el momento en el que el director, por sorpresa tanto para su equipo artístico como para su equipo técnico, gira 180° el monitor de cámara y muestra aquello que está detrás de los focos, incluidos todos sus técnicos. Revelación de la máscara definitiva: el artificio del cine se muestra en su esqueleto más desnudo.

c) La distorsión.

Como tercer y último recurso formal del grotesco, nos fijaremos en la distorsión, un rasgo de desvirtuación del naturalismo que viaja en paralelo con los otros dos elementos formales, pues sin distanciamiento no hay esquematismo y sin esquematismo tampoco hay distorsión.

Dice De Gaetano que «il grottesco soppianta l'azione e trasforma e altera il reale sotto l'effetto di una lente deformante» (De Gaetano, 1999: 28). La distorsión trata siempre de encontrar un enfoque diferente del natural gracias al cual se revela aquello que estaba soterrado bajo la cercanía del día a día: la imagen se hace tan extraña como cercana, tan arreferencial como reconocible, tan monstruosa como humana. Así, ya no hablamos de un reflejo de la realidad, sino de lo que nuestros ojos ven, tras el efecto de esa lente deformante, con respecto de esa realidad.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso (Valle-Inclán, 2010: 169-170).

Al aceptar las leyes del grotesco, asumimos esa matemática perfecta (el efecto sistemático de esa lente deformante) y nos ponemos a la altura del demiurgo, distanciados y elevados. Así, la deformación deja de serlo, pues todo es distorsión, y por tanto es la distorsión el orden. No hay duda de que la lección esperpéntica de Valle-Inclán lleva el problema del grotesco hacia una nueva dimensión significativa al conseguir expresar con tan acertado símbolo un proceso tan complejo: el fondo del vaso, o lo que es lo mismo, un cristal distorsionado. «El espejo cóncavo que proporciona la deformación grotesca no es en *Luces de Bohemia* uno de aquellos espejos de la calle del Gato. No es un cristal de feria. [...] Enfebrecida por el alcohol que engaña el hambre y la derrota, la mirada ve a través del fondo del vaso» (Sobejano, 1966: 90). Es como si nos pusiéramos las gafas del titiritero, que resultan ser, si se nos permite el juego de palabras, unas gafas de culo de vaso embriagadas de hambre y de derrota.

Si ya la farsa y el sainete teatral jugaban con efectos de distorsión a través del movimiento, del ritmo y del lenguaje, el abrazo de lo visual no hace más que acrecentar el efecto. No hay que olvidar que toda máscara reivindica lo cómico a través de la exageración, lo cual favorece la primacía de lo monstruoso²³. El esperpento se da cuenta de que bajo esta distorsión subyace una

²³ Toda máscara más o menos tipificada, por ejemplo, las propias del carnaval de Venecia, acentúan los rasgos y las facciones en busca de una pretendida distorsión.

fulgurante parodia²⁴ desde la cual el mundo real y su reflejo distorsionado intercambian risas y pareceres: «La suya es una confusión sembrada en el orden de la significación de disfraces y máscaras: un dios Pan viejo, una reina ahorizada, un príncipe vestido de bufón, un violador que se hace pasar por reencarnación de Cristo... [...] La serpiente que se muerde la cola. Valle cruza, bajo el signo lingüístico, dos direcciones de sentido: el objeto y su parodia» (Zavala, 1990: 267).

Y es que de la distorsión puede surgir una paradójica humanidad, pues, a través de esa lente de culo de vaso, las más monstruosas exageraciones pueden resultar perfectamente reconocibles. A menudo, a pesar de su exageración, lo grotesco nos llega a identificar como individualidad dentro del mundo.

Una de esas modalidades trans o meta estilísticas puede ser lo grotesco, puesto que, en sus rasgos característicos que consisten en la exageración, en lo hiperbólico, en la desmesura, en la superabundancia, en la inversión semántica, en la exaltación del «bajo», de los cortes y las protuberancias corpóreas, permite considerar ejemplarmente las transformaciones pluriestilísticas del cuerpo, la descentralización perceptiva de los objetos, incluso la exasperación del sentido común (Calefato, 2002: 39).

De un modo sistemáticamente distorsionado, el grotesco consigue expresar su oposición al canon a través del propio cuerpo. En el espejo del Callejón del Gato, la mirada deformada explora un poderoso lado salvaje, donde convive el primitivismo y el infantilismo, y que cotidianamente queda soterrada bajo la máscara del «tipo». Ahora bien, al reflejarnos en el distorsionado fondo del vaso, nos atrevemos a mirar en lugares más monstruosos como la memoria, el subconsciente o lo abyecto; unos lugares a los cuales lo racional nunca ha accedido debido a las restricciones de lo comprobable. Esto, aunque parezca paradójico, no está reñido con la era de los nuevos realismos; como bien demuestran los desafíos místicos de Ingrid Bergman en el *Stromboli* de Rossellini (1948), las desventuras y los sueños de *Cabiria* o los desenlaces místicos de cada jueves (fueran o no obligados por la censura) en las cintas de Berlanga. Lo concreto nunca le quita espacio a lo fantasmagórico, lo mítico convive con lo habitual, y el realismo es de ese modo más irracionalmente real. «*Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale*» (Pasolini, 1972: 169). Con esta declaración, y a pesar de la concreción que implica lo fotográfico-documental en el cine, Pasolini se desmarca de las fronteras de lo visible-realista. La razón la esconde algo de lo que ya hemos hablado, y es que todo elemento cinematográfico, además de *mostrar* realidad, está manipulado conscientemente para que

²⁴ «La parodia transgrede todas las normas y todos los pactos; se auto-reflexiona sobre ellos en cadenas discursivas. [...] Lo gestual pragmático se inscribe: muñecos, estafermos, marionetas son el instrumento crítico para presentar las inversiones» (Zavala, 1990: 154).

muestre lo que se desea; por lo cual, el realismo de siempre queda entrecomillado bajo una incuestionable capa de revelación interesada.



La deformación del plano encuadra heroica y cómicamente a Alberto Sordi en *Lo sceicco bianco*, Fellini, 1951.

Como decíamos, la distorsión es un modo consciente de *mirar*, de enfocar esta realidad, poniéndonos el filtro del fondo del vaso. Como tal, el efecto de nuestra distorsión está sujeto a todo un mundo de elementos irracionales donde se revela una verdad salvaje que quedaría enmascarada bajo el realismo si no se produjese el efecto. Por eso creemos que se deben estudiar estas cintas aproximándose al enfoque

pretendidamente distorsionado del encuadre como clara apuesta formal por parte de los creadores.

Recuperando nuestros ejemplos del cine, volvemos de nuevo a *Lo sceicco bianco*, un filme que indudablemente abre el capítulo grotesco en Italia, y cuya imagen plenamente *bozzettistica*, propia de los chistes e historietas del *Marc'Aurelio*, está cargada de planos distorsionados:

Figurativamente la película puede aún en muchos puntos emparentarse con el neorrealismo [...]. Pero al mismo tiempo están sembradas en ellas importantes novedades: la reducción de muchos personajes a «caracteres dibujados», la resolución visual de los caracteres en máscaras, los balbuceos de la utilización significativa de determinados elementos que se irán incorporando al alfabeto felliniano [...]. Cuando la cámara aplasta a Ivan contra la pared para expresar su angustia ante la presión de la familia que quiere conocer a la desaparecida Wanda, Fellini realiza por vez primera uno de sus característicos, hiperexpresivos movimientos de cámara. [...] Fellini utiliza elementos naturales para irrealizarlos a través de la anulación y la iluminación, creando en espacios reales volúmenes escenográficos (Colón, 1989: 176).

Fellini desacelera luego en *I vitelloni*, que reserva la hipertrofia visual a la ya citada escena del carnaval, la tormenta y sus postrimerías, en la que un caos incierto (el primero de muchos en su filmografía) revela las cicatrices sentimentales de un Sordi travestido frente al resto de la pandilla, de nuevo, tomado por la lente desde arriba. Pasolini, en su crítica de la cinta, explica la preferencia del primer Fellini por los planos-secuencia panorámicos: «casi siempre, en el inicio de un episodio, la cámara está en movimiento, y éste no es nunca simple: paratácticos como se diría hablando de literatura» (Colón, 1989: 177). Una mirada deforme, siempre en movimiento, que plantea la escena desde muchos puntos de vista presentando el variopinto caos del espacio. La distorsión reaparece

con fuerza en *La strada* y en *Il bidone*, aunque prescinda de Alberto Sordi y su histrionismo grotesco²⁵. Fellini va tomando distancia con la ortodoxia neorrealista y expone ya de modo genial su mirada, tal vez por eso despertase tantos odios entre sus hasta entonces compañeros de generación y movimiento²⁶. Y ya en *Cabiria* y *La dolce vita*, el efecto de la distorsión presenta unas motivaciones más concretas. El grotesco está avanzando y los planos deformantes adquieren una carga crítica.

Sul piano tecnico, la ripresa dal basso [...] tendono insieme a incidere e deformare le figure dentro l'immagine [...]. Questi obiettivi, e le immagini che ne conseguono, non caricano-caricaturano persone e cose aggrumandole, come dice Gombrich, intorno a un'evidenza –il profilo stagliato del barilotto, la faccia opulenta di Albertone– che diviene essa il simbolo di un loro valore o disvalore; ma piuttosto le portano a una precisione, a una fittizia identità nel punto in cui si dissolve: sintomo, o ancora simbolo, della loro patologia morale (De Benedictis, 2007: 18).

La perspectiva sistemáticamente deformada de Valle-Inclán se acerca mucho a las intenciones críticas del Fellini que supera el neorrealismo, nada muestra mejor la patología moral de los personajes como el observarlos a la luz de la distorsión. Pero Fellini no estará solo; a su lado camina Mario Monicelli, cuyo desafío cómico va tornándose más y más distorsionado conforme se va retorciendo el espejo de la crítica. Ya hemos hablado con detalle de *I soliti ignoti*, en la que el humor es plenamente grotesco; ahora bien, la distorsión desde el plano no la encontramos hasta *La grande guerra*, obra con claros enfoques deformantes que pretende mostrar el aprisionamiento cada vez más angustioso de nuestros dos pícaros soldados. Hablaremos de ella más adelante, dado que la coincidencia espacial entre esta Primera Guerra Mundial y la que lleva a Valle-Inclán a inventar el esperpento es francamente significativa. Pero por ahora, y en relación con la distorsión formal de la cinta, recordemos esos planos de las trincheras en los que el vértigo de los protagonistas se mezcla con el vértigo del picado.

Pero si hay un caso casi perfecto para hablar de distorsión en la sección italiana es precisamente *Divorzio all'italiana*. El efecto de la distorsión se convierte en fundamental dado que expresa casi literalmente la tendencia a hinchar, exagerar y deshumanizar la realidad tal y como la mira el cornudo protagonista. «*Divorzio all'italiana* per la storia iperbolica dello sfaldamento di una soggettività e di un mondo che smarrisce i suoi connotati reali attraverso l'alterazione dei tratti che lo definiscono [...]. È a loro che Fefè si rivolge, esponendo la moglie, è loro che include nel

²⁵ Fellini prefirió no volver a contratarle (iba a encarnar a Il Matto en *La strada*), precisamente por el histrionismo de sus interpretaciones, que quitarían fuerza al resto de los ingredientes de la obra (De Benedictis, 2007: 37).

²⁶ No extrañará tal vez la guerra que comenzó entonces, sobre la cual Zavattini reflexionaba años después: «He atacado varias veces a Fellini y a *La strada* porque se oponía al neorrealismo, y en ese momento estábamos en guerra no contra Fellini, sino contra el conjunto de la situación cinematográfica italiana, que estaba en una situación peligrosa que podía desembocar en la muerte del neorrealismo» (Fellini, 1962: 25).

dramma che sta architettando, attraverso le finte lettere ingiuriose» (De Gaetano, 1999: 44-45). Con la mirada de Fefè, Germi nos abre la puerta a lo irreal, o si se quiere, a lo real *visto* con la máscara de la locura y recreado con las gafas de la deformidad.

Es evidente que se van acrecentando los casos una vez llegamos a la segunda mitad de la década, y aún más al cumplirse el año sesenta. Los ejemplos de distorsión de los primeros años son todos fruto de una tendencia a la caricatura herencia del teatro popular y sus descendencias, mientras que al cabo del tiempo, coincidiendo, por cierto, con los desvaríos (e injusticias sociales) que va dejando el desarrollismo, la distorsión adquiere tintes más serios. La mirada subjetiva que reporta el cambio de década roza el desvarío, la locura o el absurdo, con toques de asfixia más expresionistas y ya profundamente alejados de los cánones del neorrealismo ortodoxo.

La dolce vita será, como para casi todo, indispensable referente, piénsese en las distorsiones de la mirada en escenas como la de la llegada de Sylvia a Roma, el picado desde el avión hacia donde la espera una marabunta de periodistas; el entuerto con la prostituta y sus descensos infernales o la bacanal final, plagada de enfoques de cámara especialmente deformantes. Pero España no se queda atrás, pues están por llegar *El extraño viaje* y sobre todo *El verdugo*, que harán de la distorsión formal todo un abanico de sensaciones grotescas. No en vano, las dos son obras sobre los efectos esperpénticos que viven unos personajes incapaces de hacer frente a su propio destino muy a pesar de las supuestas mejoras del estado en esta era naciente del boom²⁷.

Por su parte, *El extraño viaje* se toma al pie de la letra eso de la deformación, y ésta se instala no sólo en el enfoque de la lente, sino en el cuerpo de sus personajes: una espigada y violenta hermana mayor frente a dos infantilizados y deformes hermanos pequeños. Durante los títulos de crédito iniciales de la cinta, la cámara se detiene por un instante en un quiosco y se fija en fotos de celebridades (como lo hizo Fellini en *Lo sceicco bianco*), lo cual genera un poderoso contraste al cortar al plano de los tres hermanos, como si efectivamente se hubieran asomado a los espejos de Valle-Inclán. El desarrollo de la cinta no hará más que acrecentar esta distorsión, el pase de modelos travestidos, las perversiones sexuales contrastadas con los mensajes de castidad por las paredes, hasta el guiño a Valle cuando los dos hermanos asesinos meten el cadáver de la hermana en la tinaja de vino para darle gusto²⁸, «insólito e inequívoco contraplacado blasfemo, inversión

²⁷ Según Antón Sánchez, *El verdugo* «cumplió una función política pues dejó al descubierto la trampa desarrollista del Estado franquista, exponiendo una visión de España acorde con la referida en el primer esperpento de Don Ramón María del Valle-Inclán: “España es una deformación grotesca de la civilización europea”» (Antón Sánchez, 2008: 55).

²⁸ Tal vez haya en ello un latente homenaje a las *Comedias Bárbaras*, en las que se cocina a una vieja en una olla, clímax de la monstruosidad del esperpento. FARRUQUINO: «Es una vieja de cordobán. Tiene la piel pegada a los huesos y no la suelta. Esto va para largo» (Valle-Inclán, 2002: 90).

carnavalesca de la eucaristía» (Daneri, 1984: 20). Por su parte Carlos F. Heredero, en relación con «Perico» Beltrán²⁹, dirá:

Su mirada es la del creador que sitúa a sus personajes ante la superficie cóncava del espejo y fuerza la curvatura del mismo hasta deformar los perfiles y ofrecernos una imagen que huye como gato escaldado del realismo en primer grado y del costumbrismo empobrecedor de tantas y tantas películas españolas. [...] Más que una cuestión de estilo, se trata de una mirada pasada por el filtro de un humor tragicómico y a veces grotesco, casi siempre disolvente y rígido hacia la médula de los hechos que se cuentan (Heredero, 1988: 95).

El espacio aparece sistemáticamente distorsionado, los puntos de fuga de los interiores no parecen de este mundo, y sin embargo, el corte neorrealista se observa, creemos, en la descarnada ternura con la que el narrador habla y reflexiona acerca de sus «títeres» (Castro de Paz, 2010: 238). La ternura no desaparece, tampoco el distanciamiento grotesco, ni el control del destino de los personajes y la mirada del demiurgo tal y como enseñó don Ramón.

Pero es incuestionablemente *El Verdugo* la obra cumbre. Aparte de ser carnavalesco, el film está dirigido y controlado por la pasión, como en el caso de *Divorzio all'italiana*, y quizá sea por ello por lo que funciona tan bien el efecto de distorsión. «Su avance [del contramovimiento] es favorecido, entre otros aspectos, [...] por la sistemática desfiguración a la que se somete el encuadre para descubrir unos escenarios huecos, solitarios [...] escenarios de la post-fiesta» (Antón Sánchez, 2008: 52). Berlanga muestra esa asfixia kafkiana a través de escenarios muy pequeños mirados con una sistemática profundidad de campo: elige grandes angulares para aumentar la distorsión y los escenarios parecen literalmente «pintados» como si fueran decorados de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Poco queda ya del supuesto naturalismo del viejo neorrealismo y sin embargo nos parece estar en la más descarnada de las realidades.

Y, por supuesto, todo ello va a parar a la ya descrita *caja blanca*. Primeramente, es la combinación del esquematismo y tipificación de sus personajes y ambientes; seguidamente, percibimos la distorsión que resulta del proceso de distanciamiento y elevación crispada del punto de vista. Pero es, además, un distanciamiento *mise en abîme* dado que la caja vacía no deja de ser el desenmascaramiento de la representación fílmica: el lienzo vacío.

A pesar de su desfiguración, algo persiste en esta imagen profundamente irreal. Lo único que enérgicamente puede resistirse en este vaciado iconoclasta es lo que la sostiene desde un punto de vista elevado. Aparte de la nada, resta algo o, mejor aún, hay un exceso del acto de la visión, de la visión del autor-demiurgo de la representación y por ende, del espectador. La deformación radical no hace sino desentrañar [...] la tramoya creativa [...]. Su sobriedad escenográfica, próxima a la expresión conceptual, descubre una convulsa grieta o hueco textual. La antesala del horror, que ha sido atravesada por el antihéroe para ser engullido por

²⁹ Recordemos, el autor que está detrás del guión de *El extraño viaje*.

el *bicho social*, coincide con el lugar donde el artefacto de la representación se ofrece a la mirada del espectador (Antón Sánchez, 2008: 164-165).

En definitiva, la escena significa la cristalización de nuestros tres efectos del grotesco formal: esquematización, distorsión, y distanciamiento. Realidad e irrealidad satírica y cruel, sencilla y artificiosa, fractal y mistificadora. «La imagen real [...], y a la vez profundamente irreal, desfigurada y abstracta, en la que coinciden el “vaciado” de la expresión y la mutilación simbólica del verdugo aspirante, adelanta una moderna, deshumanizada (en el sentido orteguiano del término) y postbélica exposición de la realidad de la representación» (Antón Sánchez, 2008: 165-166).



La escena de la célebre «caja blanca» en *El Verdugo*.

El personaje ha perdido todo atisbo de heroísmo al perder el control sobre su propio destino, es títere de una mirada elevada que controla su vida, tal vez ese *bicho social* del que hablaba Berlanga. Después de tantos enmascaramientos, animalizaciones y revelaciones, el último paso del grotesco se confunde con la abstracción conceptual del vacío. Un grotesco que, al final del camino, se parece mucho a la nada.

d) La Caricatura.

Ésta es mi cara y ésta es mi alma: leed.

Manuel Machado.

Lo cómico nace del sentimiento de superioridad, «¡idea satánica como la que más! Orgullo y aberración» (Baudelaire, 2001: 89). La risa, según diciendo Baudelaire, nos hace malvados y arrogantes, pues nos invade un sentimiento irreprimible: el bufón hace reír cuando se muestra inferior y los espectadores que ríen, al reflejarse en el espejo de ese *otro* y sentirse superiores, no pueden evitar la carcajada. La risa es, por tanto, una especie de catarsis perversa fruto de un sentimiento de superioridad. Por eso el sabio no ríe sino temerosamente y el santo ni siquiera conoce la risa, porque ha eliminado su auténtica naturaleza, su malvada e irremediable humanidad. A partir de esta risa arrogante surge con inusitada fuerza un ensamblaje de los tres elementos fundacionales del grotesco formal contemporáneo que hemos venido comentando (distanciamiento, esquematización y distorsión). Este modelo, que es tanto pictórico como escénico y cinematográfico y que camina de la mano de la misma modernidad, es la caricatura.

Hagamos seguidamente unos apuntes teóricos. Según Fielding,³⁰ «the burlesque [...] is the exhibition of what is monstrous and unnatural [...]. In Caricatura we allow all licence. Its aim is to exhibit monsters, not men; and all distortions and exaggerations whatsoever are within its proper province. Now what Caricatura is in painting, Burlesque is in writing» (Trulli, 1997: 45). Así pues, la caricatura revela lo monstruoso o antinatural del retrato de una individualidad, caminando, como es lógico, muy cerca del grotesco. Por su parte, Keyser difiere sensiblemente la caricatura de lo grotesco, aunque reconoce su proximidad y admite que puede ser una buena base para su definición (Keyser, 2004: 67-68). También, a propósito de la *commedia dell'arte*, se asocia «el fenómeno de la risa y en general toda comicidad con la exageración, como “permisividad en las medidas”; lo cual lleva a comparar el género con el de la caricatura dentro del arte pictórico» (Keyser, 2004: 71). Por tanto, lo cómico-burlesco es a las letras lo que la caricatura a los trazos; un estilo jocoso y crítico al mismo tiempo que construye imágenes esquemáticas y distanciadas, despegadas de los límites de lo canónico en busca de la distorsión.

Las series de grabados de Hogarth, el *Joseph Andrews* de Fielding, el *Quijote*, redescubierto tras una más acertada lectura, o *Los viajes de Gulliver* son algunas de las obras a partir de las cuales el tiempo tuvo conocimiento de que la caricatura no podía ser descartada como un fenómeno caprichoso, sino que era capaz de dar lugar a un arte substancioso y cargado de significación (Keyser, 2004: 48).

³⁰ Prefacio al *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding, a través de Maristella Trulli, *I Volti de Grottesco*.

Como vemos, Keyser ya vincula lo caricaturesco a obras de la era moderna, época en la que se va cargando de potencia significativa. Ahora bien, es la contemporaneidad, al amparo del grotesco romántico y de su juego de identidades distorsionadas, la que consolida definitivamente el género, dado el cambio de rasante que sufre el arte a partir de entonces.

Entre lo clásico verdadero y lo romántico verdadero parece que no queda sitio. Sólo tenéis dos cosas: o las lentejuelas del viejo Zéfiro de la ópera o el barro de París... Es decir, o una falsificación de lo antiguo o una degradación de lo moderno. O por decirlo de otro modo, sólo hay sitio para cosas groseras o grotescas, como las que llamaban la atención de «la caricatura», empezando por ella misma (González, 2008: 51).

Entendemos, pues, que la caricatura nace con todas sus consecuencias a partir la degradación irónica de lo moderno. La caricatura hace reír con los esbozos deformados del grotesco, el idealismo y la nobleza del arte clásico se torna oscuro, cargado de fealdad y de crítica:

Si la caricatura había alcanzado una legitimidad como formulación artística, su imitación, que promueve una realidad distorsionada y en todo caso carente de belleza, y su exageración de las proporciones comenzarán a poner en solfa la base reconocible de la estética dominante hasta ese momento, la del arte como imitación de la bella naturaleza o, lo que es lo mismo, el carácter idealizador y ennoblecedor del arte (Keyser, 2004: 48).

Ya hemos dicho que la caricatura emerge de la misma distorsión. Se distorsiona y exagera lo que nos hace más representativos, y sin embargo, la deformación nos convierte en máscaras deshumanizadas de todo rasgo definido, distanciamiento incuestionable en ese acercamiento al personaje. El detalle no existe, el vitalismo carnalesco sustituye a la finura y se favorece la animalización, la fealdad, el símbolo. «L'intelligibilità che pertiene all'operazione narrativa si disperde a vantaggio del bozzettismo, dello schizzo, dell'inserito grottesco che fa di ogni personaggio una maschera e di noi maschera lo schermo difensivo di un soggetto alla deriva» (De Gaetano, 1999: 38). Es importante subrayar que en la gestación de este mundo grotesco, la exageración de la caricatura tiende darse en los órganos sexuales (labios, trasero, pecho, pene...). No resulta casual, dado que son las representaciones de la fertilidad que reivindican la potencialidad de la vida.

Nell'*imagerie* grottesca del corpo la deformazione dell'organo non ha solo un effetto caricaturale (e quindi aggressivo), ma, essendo l'organo ingrandito fondamentalmente un organo riproduttivo, ha una funzione affermativa, generativa: mostra la potenza e l'abbondanza della vita e dei suoi doni. *La vita oltre il mondo, la forma oltre il fondo*. [...] È all'immagine —intera e compiuta— del corpo umano che è legato l'incarnazione dell'idea e dello "spirito". La deformazione del corpo è sempre esposizione della *natura* della carne, della *forza* (anche *deformante*) della vita e della morte. È nel corpo grasso, ma anche in quello troppo magro, che si smarrisce la *linea*, il *profilo* e il *confine* fra le parti del corpo e ne emerge la materia: l'adipe e le ossa (De Gaetano, 1999: 12).

Tal y como expresa De Gaetano, al agrandar precisamente los miembros propios de la sexualidad, la caricatura grotesca reformula las fronteras de lo corpóreo. Sin embargo, es esencial recordar que la caricatura es capaz de ir mucho más allá de los rasgos físicos, su distorsión juega a indagar también en el fondo del caricaturizado:

Sin duda es un arte que exagera y, sin embargo, lo definen muy mal cuando le asignan por objetivo una exageración, ya que hay caricaturas en las que el parecido es mayor que en ciertos retratos, caricaturas en las que la exageración es apenas sensible, y, a la inversa, se puede exagerar a ultranza sin obtener un auténtico efecto de caricatura. Para ser cómica, la exageración no debe aparecer como el objetivo, sino como un simple medio del que se sirve el dibujante para poner de manifiesto ante nuestros ojos las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza. Lo que importa, lo que interesa, es esta con-torsión (Bergson, 2011: 22-23).

En definitiva, la caricatura es descripción a trazo grueso, revelación que se ensaña con lo que nos hace más distinguibles, deformándolo hasta hacer de ello una imagen plenamente monstruosa. No resultará extraño al lector que Francisco de Goya fuera calificado como caricaturista en referencia a su obra de corte grotesco³¹. Jesús Rubio recupera la primera referencia a lo *caricaturesco* en Goya que transcribimos a continuación³²: «Desterrado, casi ciego, octogenario, ha muerto en Burdeos hace pocos años Francisco de Goya, [...]. Sus caricaturas, que él llamaba caprichos, son más conocidas fuera de España que sus cuadros y eso a pesar de que su odio a los prejuicios, a los abusos y su patriotismo, bastante descarados, los hagan a menudo difíciles de interpretar por los extranjeros» (Rubio Jiménez, 2006: 27). Tal vez debido a la buena acogida de la obra más radical y crítica de Goya, tuvo el aragonés la influencia que hoy le otorgamos en caricaturistas franceses del nivel de Gautier o Baudelaire, quien mostró repetidas veces su pasión por Goya. No extrañará tampoco a estas alturas que la estética de Valle-Inclán, habida cuenta de la relevancia de lo visual en sus esperpentos, también se haya calificado como caricaturesca. De hecho, tal y como dice Rubio Jiménez³³, Valle «se apegó tanto a su arte que hizo de su propia vida una incomparable caricatura» (Rubio Jiménez, 2006: 14). En su artículo sobre el influjo del cine en el último Valle, Rafael Osuna también reflexiona sobre esto, considerando a la caricatura como parte del imaginario artístico en el que se basa el autor para crear su galería de títeres esperpénticos:

³¹ Englobamos en el grupo grotesco los *Caprichos* (1797-1798), los *Desastres de la guerra* (1810-1820), los *Disparates* (1815-1824), así como las *Pinturas negras* (1820-1823), que hasta los años veinte se incluían entre los *Caprichos*.

³² Se trata de una necrológica publicada en el *Magasin Pittoresque* de 1934.

³³ De hecho, para una mayor comprensión del mundo caricaturesco de Valle-Inclán, remitimos a su ya citado ensayo en torno a *Luces de Bohemia*, que se titula *Valle-Inclán, caricaturista moderno*, en el que se desarrolla en mucho mayor detalle el edificio esperpéntico del gallego a través de la caricatura.

Lo que se ha dicho de la pintura hay que aplicarlo a la caricatura, las artes decorativas e incluso los cómics. A veces esos fantoches de Valle-Inclán no son reminiscencias de cuadros, marionetas, actores de cine cómico o seres de los dibujos animados, sino de las caricaturas que tanto apogeo alcanzaron en su época [...]. El cómic es básicamente la combinación de texto literario y pictograma, como la alianza entre diálogo y acotación gráfica es lo básico en la dramaturgia de Valle-Inclán [...]. No es que éste leyera cómics, aunque sería irrazonable pensar que no los conociera, [...]. El teatro de Valle-Inclán, como una hermosa plaza, cita en su centro muchas bocacalles artísticas que antes se han encontrado en algún sitio (Osuna, 1992: 504-505).

Así pues, a través de la caricatura, en los fantoches de Valle la línea entre máscara y enmascarado queda, si cabe, más indefinible. El cuerpo pierde su identidad, degradado hasta convertirse en cosa. «Se il ritratto costruisce un'immagine ideale e nobile dell'uomo rappresentato, la *caricatura* opera un evidente abbassamento, una “degradazione” del volto (come quadrante espressivo) e della faccia (come icona psico-fisica). Se il grottesco è un «mondo senza volto» [...] è perché il volto si trasforma in *maschera*» (De Gaetano, 1999: 38). Pero es que hay que asociar al Valle esperpéntico con el auge en Europa de la caricatura como acompañante grotesca de las noticias de la actualidad, y así lo defiende Jesús Rubio, que concibe el esperpento como una manifestación más de la caricatura moderna (Rubio Jiménez, 2006: 85). Tal vez por ello nos resulte, como nos decía Ángel González, una herramienta cercana a la moda o a la modernidad misma (¿acaso no son lo mismo?). La noticia de actualidad va junto a la imagen, grotesca y jocosa, o tal vez, sencillamente, la actualidad misma se materializa en lo puramente visual, en el documento:



VALLE INCLAN
Caricatura de Maside,
El Pueblo Gallego, 1-7-1925

Gracias a los avances tecnológicos se fue haciendo habitual en las revistas y en los libros ilustrados la convivencia de textos e imágenes que se iluminaban mutuamente, alcanzando singular desarrollo la prensa ilustrada, de la que para nuestros fines nos interesan en particular [...] las revistas satíricas ilustradas, que pusieron en circulación millones de imágenes acompañadas o no de textos y, en todo caso, estos reducidos a pies [...], a *bocadillos* interiores en un imparable camino hacia el cómic o a letreros identificadores de personajes, conceptos y situaciones. La caricatura con su variedad de procedimientos deformadores alcanzó un desarrollo inmenso en estas publicaciones, apropiándose de referentes teatrales populares como los números circenses y los títeres, para mostrar la degradación humana o el melodrama con su desmesurada retórica al servicio del patetismo (Rubio Jiménez, 2006: 70).

Es la caricatura de esta época de guerras coloniales, políticas de estado y grandes renovaciones tecnológicas la que heredan las revistas que lo van a cambiar todo para el cine cómico

de la modernidad. Superado el bienintencionado *slapstick* del cine mudo, el nuevo grotesco se acoge a los aprendizajes de la caricatura grotesca para hendir la espada en la herida. Esta influencia caricaturesca resultó efectivamente esencial para «refabricar» ese agotado neorrealismo hacia posturas más grotescas, y para ello, hay dos esenciales núcleos de talento cómico que despiertan tanto en Italia como en España, los ya mencionados *Marc'Aurelio* y *La Codorniz*.

El caso italiano es algo más antiguo. Se trata de una publicación satírica bisemanal fundada por Oberdan Cotone y Vito De Bellis en marzo de 1931, en plena dictadura mussoliniana. Por sus páginas pasarán las firmas más ilustres de la época, algunos de los cuales ya han sido mencionados en nuestra investigación: Agenore Incrocci (conocido para la posteridad como *Age*³⁴), Furio Scarpelli, *Attalo* (pseudónimo de Gioacchino Colizzi), el esencial *Steno*, Vittorio Metz, Giovanni Mosca, el maestro Cesare Zavattini, el padre del futuro horror italiano Mario Bava, el entonces padre de la comedia de los treinta Mario Camerini, el futuro cineasta Ettore Scola y el entonces adolescente Federico Fellini. Muchos de ellos también son ex-alumnos del Centro Sperimentale di Cinematografía en sus primeras promociones, lo cual demuestra lo pequeño que era el universo creativo italiano. Y es que pocos grandes de la comedia italiana escapan a las viñetas de esta publicación: «un cine, en fin, que se beneficia de fenómenos como la comicidad escrita y que se nutre hábilmente de profesionales forjados en ella: baste sólo con mencionar la paradigmática relación de la industria con la germinal revista satírica “Marc'Aurelio”» (Casas, 2008: 97).

Fellini se hace muy pronto una pluma indispensable del célebre *giornale*. Trabaja en muchas facetas, es dibujante satírico, ideólogo de muchas rúbricas y viñetas, y creador de las celeberrimas historietas de Federico, de donde salieron un buen día *Cico e Pallina*, personajes esenciales que le llevarán a la radio y, por ende, a conocer a la Masina. Mientras trabaja en el *Marc'Aurelio*, Fellini abrirá un negocio de cómics en la vía Nazionale, el *Funny Face Shop*. Allí entraría un día Rossellini a cambiar su vida para siempre³⁵. A partir de aquella visita, dicen algunos, nació el neorrealismo italiano (Kezitch, 2007: 80). La relación entre ambos era siempre amigable, y el mutuo respeto, evidente. Pasados los años decía Fellini: «Y ésta es la auténtica lección que aprendí de Roberto. Su humildad ante la cámara y, en cierto sentido, su extraordinaria fe en las cosas fotografiadas, en los hombres, en los rostros» (Krel y Strich, 1978: 59).

³⁴ *Bozzettista* fundamental para la historia de la comedia italiana, que, recordemos, trabajó junto a Mario Monicelli en todas sus comedias hasta 1954, año en el que Monicelli dirige *Totò e Carolina* en solitario, con ambiciones autoriales que no tardarán en llegar. Por su parte, Steno se queda en mundo del sketch breve, donde sigue haciendo reír a la gran mayoría del público italiano.

³⁵ De Benedictis narra el encuentro entre ambos directores. De la mano de Rossellini, el joven Federico participaría en las dos epopeyas sobre la guerra más memorables que existen, *Roma, città aperta* (1945) y *Paisà* (1946). En ellas, Fellini era argumentista junto a Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, y comenzó a ejercer como ayudante de dirección.

Durante esa época de juventud, Fellini dibujaba a los personajes que luego formarían parte de su imaginario, pero nunca abandonó del todo el oficio. Sus personajes de tebeo serán el caldo de cultivo que impregna toda su trayectoria fílmica. Conviene ahora recuperar una cita de Carlos Colón referida a *Lo Sceicco Bianco* como a un gran fresco caricaturesco:

Wanda [...] espléndido *personaje dibujado* concebido como una muñeca (el seudónimo con el que escribe a la editorial de la fotonovela es «muñeca apasionada») sólo sueña con su Jeque [...]. Ve bajar por una escalera (primer gran desfile felliniano) a la troupe completa: [...] son unos miserables extras con trajes orientales de guardarropía, pero Wanda los ve como seres fabulosos. [...] La primera marcha circense compuesta por Rota para Fellini acaba de dar la nota esperpéntica (Colón, 1989: 48).

La caricatura se convirtió en el modo de reflexión de Fellini. Él mismo decía: «Cuando preparo una película escribo muy poco. Prefiero dibujar los personajes» (Krel y Strich, 1978: 118). Fellini también ha explicado que sentía afecto por los personajes a los que caricaturizaba, pues no dejaban de ser reflejos de su propio mundo nacidos, precisamente, en la infancia: «Es probable que en la escuela haya desarrollado un determinado gusto humorístico, caricaturesco, un modo de observar a las personas hecho de ironía y solidaridad porque esos profesores [...] A pesar de estas actitudes neuróticas, o tal vez [...] por eso, eran realmente payasescos, patéticos y me inspiraban gran simpatía» (Grazzini, 1985: 22).

Bajo este prisma es fácil recordar a Giulietta Masina, que fabrica una caricatura de sí misma a través de sus dos Cabirias (la que da consuelo al pobre Ivan en *Lo sceicco bianco* y la de *Le Notti di Cabiria*), y de su Gelsomina, enigmática Chaplin femenina propia de un tiempo para llorar de risa. Pero si hay un actor que ejerció de caricatura de sí mismo, ése fue Alberto Sordi, que brindó su fama y una melancolía grotesca a las dos primeras películas fellinianas³⁶. De hecho, como expresa De Benedictis, la figura de Sordi resultaba tan protagonista que Fellini decidió no volver a hacer uso de sus servicios³⁷ porque restaban fuerza al resto de la película.

A quest'epoca sente infatti come una minaccia, nel suo cammino autoriale, la maschera, anzi, il *mascherone* di Sordi, che pure ha fortemente contribuito a lanciare (diciamo mascherone per restare nei paraggi del rinascimento, o piuttosto anti-rinascimento, come certi storici definiscono la reazione del simbolismo grottesco all'ordine razionale del rinascimento classico). Il gigantesco istrionismo dell'attore nel felliniano *I vitelloni* (1953) ha due vertici: nell'icona della pernacchia e gesto-a-ombrello agli operai che lavorano in una strada e nella sbornia carnevalesca, quando Alberto, grottescamente truccato da entità che non è più né

³⁶ De Benedictis recuerda que Billy Wilder tendrá muy presente este tipo de travestimiento grotesco para su desternillante *Some like it hot* (1959).

³⁷ La presencia de Sordi en un film de Fellini brilló por su ausencia durante años. Tan sólo años después, en la escena climática de *Roma* (1972), Sordi hará un cameo cenando en el barrio del Trastevere, justo antes del epílogo de Anna Magnani, que hace su primera y última aparición en el cine de Fellini, aunque ni siquiera llegó a entrar en el montaje final. La aparición de Sordi es clara en el montaje extendido de la obra.

uomo né donna, si trascina appresso —come una sigla— proprio una grossa maschera di cartone (De Benedictis, 2007: 17).

Ahora bien, Fellini nunca dejó de escoger a sus personajes por su aspecto físico, cuanto más grotescamente caricaturescos, mucho mejor. A este respecto, contaba su amigo Berlanga:

Sí, con frecuencia (los de Fellini) son personajes fabulosos y extraños, gente de la calle. Aunque yo mantengo la teoría de que en España es mucho más alta la existencia de físicos raros; los españoles somos mucho más feos que los italianos. Yo siempre le decía que él tenía enormes ventajas sobre mí: en primer lugar, porque al ser un hombre famoso podía imponer a sus productores los actores que se le antojasen y, en segundo lugar, él había logrado que toda Italia se movilizase localizando personajes estrafalarios para sus películas; me han contado que tiene una especie de agencia nacional montada, y cuando hay alguien con una nariz extraordinaria o una barbilla puntiaguda, llama a Cinecittà o a la productora y envía sus fotos pensando: «¿Podré aparecer en una película de Fellini?» (Cañeque y Grau, 2009: 92-93).

Lo que está claro es que Italia brinda perfiles caricaturescos para revelar algo que Fellini sabía muy bien, que la comedia ha llevado siempre una tragedia silenciosa:

La intención de los auténticos escritores de comedia —es decir, los más profundos y honestos— no es, de ningún modo, divertirnos únicamente, sino abrir desgarradoramente nuestras cicatrices más dolorosas para que las sintamos con más fuerza. Esto se puede aplicar a Shakespeare como a Molière tanto como a Terencio y a Aristófanes. Por otro lado, no existe un verdadero trágico —estoy pensando en Eurípides, Goethe, Dante— que no sepa cómo mantener sus sufrimientos más terribles a una cierta distancia irónica (Krel y Strich, 1978: 69).

Ironía para construir el paralelo paradójico entre la risa y el dolor, ingredientes fundamentales de la caricatura.

Por su parte, el caso de Azcona en España ya ha sido mencionado. No parece casual que, como ya hemos dicho, el primer Azcona comparta ciertos datos con Federico Fellini: «El paso por *La Codorniz* ha sido importante para hacer de Azcona un guionista. Allí aprendió a inventar gags ocurrentes, a pensar por imágenes, a desarrollar su brillante capacidad de sintetizar una idea en una imagen potente y eficaz» (Carpio, 2008: 22). La publicación española le sigue los pasos de cerca al *Marc'Aurelio*, fundándose en 1941 y dilatado su estela hasta 1978. Su éxito es pleno durante los años cincuenta, fechas en que, sin embargo, el bisemanal italiano daba sus últimos latidos³⁸. En esos tiempos de tertulias de café, capotes de Dominguín y medias de cristal, *La Codorniz* («la revista más audaz para el lector inteligente» tal y como rezaba el eslógan) era un oasis en el desierto: «una revista de humor que, con ironía dentro de un orden, desafiaba todo lo que se consideraba serio y digno de respeto en la dictadura de Franco» (Olmeda, 2010).

³⁸ Por problemas económicos, es transferido con otra editorial Florencia en el 55, tan sólo dura tres años más, publica su epílogo en 1958. Será recuperado breve aunque intensamente en los años setenta bajo la batuta de Delphina Metz, hija del célebre guionista Vittorio Metz, con la supervisión de Enrico de Seta. Se harán 26 números semanales.

Rafael Azcona entra en las filas de *La Codorniz* en el otoño de 51. Había llegado hacía poco de su Logroño natal con hambre de mundo. Luego también pasaría hambre de la otra debido a las supervivencias de posguerra: se alimentaba con los vasos de agua que le daban gratis por alquilar una máquina de escribir en el Café Varela y deambulaba por los castizos callejones del Gato acompañado de su Virgilio particular, quien era no por casualidad el dibujante Antonio Mingote. Así describía la relación entre ambos Bernardo Sánchez³⁹: «Amigo, guía, espejo, mentor, maestro, ascendente, comilitón del Varela... un “hermano mayor”. Mingote le lleva siete años, le invita a su casa, le presta libros de Kafka [...], le consigue pequeños empleos y le ayuda a perfeccionar el dibujo» (Azcona, 2012: 30). Fue en el Varela donde se atrevió a leer sus primeros escritos y su talento no pasa desapercibido⁴⁰. El logroñés entra entonces en un selecto club, pues en *La Codorniz* militaban, entre otros, Miguel Mihura⁴¹, Herreros, Chumez, Tono y el propio Mingote, comandados por Álvaro de Laiglesia. De hecho, desde que de Laiglesia entra en la dirección, se producen cambios en el humor: del surrealismo imperante desde los hallazgos de Ramón Gómez de la Serna a renovadas gotas de realismo crítico:

La Codorniz, a partir de su venta y traspaso de dirección, ya en manos de Álvaro de Laiglesia, conserva, a pesar del rumbo distinto —crítico y realista ahora, hasta donde la censura franquista lo permite— iniciado por el nuevo director, los viejos nombres de Mihura, Tono, Neville, Herreros y Perdiguero, entre los de sus colaboradores históricos (González-Grano de Oro, 2004: 33).



Viñeta de *El repelente niño Vicente*

Azcona firmaba viñetas sobre funcionarios pequeñitos, pelotas sin remedio, viejos desdentados y comilonas para hambrientos, sus temas de siempre, su perfil de siempre. Su personaje estrella, el repelente niño Vicente aún es parte de la cultura popular, una entrañable figura de los cincuenta para toda una generación, como lo habían sido Cico y Pallina en Italia. Muchos de nuestros abuelos ni se imaginan que aquel niño posbélico desafortadamente repipi lo había imaginado en su juventud alguien como Rafael Azcona, y sin embargo, las piezas encajan. Y es que desde bien pronto, Azcona transformó su pluma en puñal con el que rasgar las rebecas de la censura franquista, esbozando el mundo de entonces y sus traumas de

³⁹ En el prólogo que Sanchez escribe para *¿Por qué nos gustan las guapas?* (2012).

⁴⁰ Bien pronto surge la oportunidad de arrancar unos duros escribiendo las populares novelas de quiosco, con el pseudónimo de *Jack O'Relly*, y, en el otoño del 51, llega la llamada de *La Codorniz*.

⁴¹ Mihura había dejado la dirección de la revista en manos de Álvaro de Laiglesia en 1944 pero seguía colaborando.

hambre y estraperlo, superando a través de la risa el conformismo silencioso de otros compañeros de generación⁴². «Azcona recuperó la vieja tradición [...] que venía de Quevedo, de la literatura picaresca, de Goya y de Valle-Inclán, pero también de la caricatura, de la prensa popular durante la República, y la actualizó, acomodándola a la sociedad conformista de la pequeña burguesía y de las clases medias urbanas» (Gubern, 1997: 58). Entre la risa y el dolor por una España aislada y retrasada, Azcona se adentró a paso firme por los caminos de la mala uva y el esperpento. Pero es que, además, el humor de Azcona era muy emparentable con el estilo italiano contemporáneo, recuerda Bernardo Sánchez (2006: 118). Historias centradas en la incapacidad de crecimiento del hombre corriente, muy parecidas a las que habían creado la década anterior cómicos como Mosca, Manzoni o Fellini en el *Marc'Aurelio*. Ternura ante lo sórdido, con un dilatado tono grotesco:

Mis padres, de modesta condición económica, carecían de muchas cosas, incluso de criterio, y puestos a hacer engordar a su cría, atendiendo a los consejos de las personas bien informadas, y especialmente de las que reservaban para ellas mismas el caviar del Caspio, el jamón de Trévez y los langostinos de Sanlúcar de Barrameda, se decidieron a empapuzarme de patata cocida (Azcona, 2007: 11).

Y es que entre Totò, el repelente niño Vicente, Cabiria y Carpanta está escrita (o aviñetada) toda una posguerra de hambrientos y goyescos títeres, como lo son, de modo similar, Alberto Sordi y Totò en la comedia italiana. Porque en la España de los cincuenta las personas eran seres atrapados por la vida (Olmeda, 2010), víctimas por su propio yugo existencial⁴³, caricaturas de un chiste que se te helaba en la garganta.

Nada demasiado distinto de lo que pretendía el siempre referencial teatro cómico popular, su enmascaramiento jocoso y grotesco se basaba en la caricaturización de los «tipos» esquematizados de los que ya hemos hablado. No extrañará, por tanto, que a la pregunta de sus intenciones al dirigir una versión de *Los caciques* de Arniches, el también director y dramaturgo Alonso de Santos diga que se trataba de acentuar el carácter de tebeo de los personajes:

Mi intención era no presentar a Arniches como una estampa de la época [...]. Yo quería entroncar, mezclar, traer a Arniches a nuestros días. Para cumplir estos propósitos no podía dar a la representación un tono realista. Tenía que acentuar los contornos, cargar las tintas, «agrotescar» las situaciones, pero con algo *muy nuestro*. (Por eso mi idea fija era Mingote.) Y que los actores no «vivieran» la historia (realismo) para no quedarnos en 1920, sino que nos la «contaran» (distancia) y así nos situamos en 1963⁴⁴ (Arniches, 1995: 30).

⁴² Mucho jugo le sacó Azcona a las novelas de Kafka que le prestó Mingote, pero es que el franquismo de aquellos tiempos tenía mucho de kafkiano. Azcona jura que llegó a Madrid siendo *un existencialista tremendo*, pero que gracias a Mingote se quitó de *poeta* para meterse a *humorista* (Sánchez, prólogo, 2012: 30).

⁴³ Piénsese en los personajes de *Los jueves, milagro*, *El verdugo*, *El extraño viaje* o *El pisito*, cualquiera sirve, todos ellos conviven dentro de ese gran hueco existencial convertidos en marionetas grotescas, máscaras de sí mismos.

⁴⁴ José Luis Alonso de Santos, *Teatro de cada día*.

Al final todo parece ir a parar al mismo lugar, un Arniches pintado *alla maniera* de una viñeta de Mingote, un Alberto Sordi dibujado como un *grottesco bambinone* (Fellini, 1993: 146) o un pobre ancianito que, a fuerza de desear su cochecito, acaba por intentar envenenar a la familia, como en los mejores esperpentos. Todos estos perfiles han pasado el rasero implacable de la más dolorosa (y tal vez por ello cómica) caricatura.

3.2. La morfología del grotesco: una (no tan) nueva mirada.

Siguiendo con nuestra propuesta para una poética del grotesco y habiendo detallado sus tres formulaciones formales (esquemmatización, distanciamiento y distorsión) y su consecuente efecto visual (la caricatura), ahora nos proponemos atender a la perspectiva morfológica de nuestra poética. Entendemos por morfología la forma en que se afronta la unidad mínima de nuestro discurso visual, el plano-secuencia, y creemos que está dominado por un tipo de perspectiva muy marcada y determinante para nuestros años del grotesco: la visión deformada, es decir, el plano y el contrapicado. Para ello, en este capítulo nos detendremos en tres secciones dedicadas a la morfología de estos planos: la primera hará hincapié en el instante de revelación que llevó a Valle-Inclán a favorecer la crispación de su mirada. La segunda se interesará por el momento preciso en el que el neorrealismo ortodoxo comenzó a crispar sus planos, superando con ello la ética de la estética en favor de los planos deformados. Y por último, la tercera atenderá a cómo ha ido desarrollándose la progresión constante y consciente del cine de los cincuenta hacia la morfología crispada y esperpéntica; paso firme en busca de un *mirar con opinión* que nos llevará directamente al cine de autor.

a) La importancia de una visión estelar en un momento de guerra.

*Yo estoy arrepentido de haber cultivado tanto tiempo
la literatura por la literatura, el arte por el arte.
Por eso dedico ahora mis esfuerzos a una literatura especial [...].
Actualmente, en la vida no se observa más que eso:
esperpentos.*

Valle-Inclán⁴⁵

Ya lo decía Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán era «el primer premio de máscaras a pie por la calle de Alcalá» (Serna, 2007: 40). Prolífico narrador, dramaturgo y poeta así como cronista de su tiempo, afamado conversador, pero sobre todo, máscara total, personaje en sí mismo. Desgarrador y desgarrada pieza que entronca la rebeldía bohemia con el mejor arte a través de la revelación artística que ha significado (y todavía significa) su obra.

Ningún escritor supo convertir hacia 1900 tan magistralmente su propia biografía en obra de arte y en tema de leyenda como Valle-Inclán. [...] La verdad es que el eximio ciudadano y extravagante escritor en cuya partida de bautismo consta el nombre de Ramón José Simón Valle y Peña quiso construirse un personaje físico y moral, para interpretarlo a lo largo de su vida en el gran teatro del mundo (Aznar Soler, 1994: 9).

⁴⁵ «Algunos caracteres de la literatura española», septiembre de 1926, en Sama (Asturias), en Rubio Jiménez, 2006: 53.

Don Ramón es la *opera omnia* del más *brillante y hambriento* horizonte de las vanguardias, y no sólo hispánicas, sin atributos geográficos. Ello queda evidenciado en la perseverante reedición de sus obras narrativas, así como en la presencia incesante de sus obras dramáticas en la cartelera actual. Valle está vivo, tal vez más vivo que nunca, y sin duda, a juzgar en comparación con otros dramaturgos coetáneos como el Nobel Jacinto Benavente o el entonces laureadísimo Gregorio Martínez Sierra, ha sido el intelectual al que mejor le han sentado los años. Si bien su presencia teatral fuera de las fronteras es escasa, poco a poco se va reincorporando al lugar del que nunca debió salir. Así, la fascinación que produce aquí y allá permite una relectura de su estética en clave contemporánea que nunca coge polvo en la estantería⁴⁶.

Pero precisamente su modernidad, su profunda y estable vanguardia, además de deberse a su calidad literaria, se entronca con un momento esencial en la historia. Habría seguido siendo un gran escritor de su bohemia, un modernista ácido y rebelde, pero tal vez como muchos otros de sus



Las trincheras de Alsacia a vista de pájaro durante la Primera Guerra Mundial, imagen similar a la que debió presenciar Valle.

coetáneos. Sin embargo, un acontecimiento en su biografía va a cambiar para siempre su estética. Ese momento esencial e indeleble en la memoria del gallego se retrotrae al inicio de la Primera Guerra Mundial, en concreto a la primavera de 1916, y será plasmado en su obra *La media noche: visión estelar de un momento de guerra*⁴⁷. Un texto a medio camino entre la crónica de guerra, la narración y la

poética literaria en el que Valle-Inclán descubrirá, como luego harían los neorrealistas, la inmensa *necesidad* de lo documental.

En abril de 1916 don Ramón del Valle-Inclán, firmante junto con la flor y nata de la intelectualidad española de una declaración pro-aliados⁴⁸ a poco de comenzar la guerra mundial, viajó a los frentes franceses como comisionado de *Prensa latina* y representante de

⁴⁶ Desde los años de la Transición ha habido una consciente o inconsciente política de reintroducción de Valle-Inclán en los cauces «oficiales», es decir, más allá de su siempre olvidada presencia en los escenarios de la vanguardia (así como su incuestionable influencia en autores posteriores), y de nuevo dentro del canon, de la norma, del que se vio expulsado en los años de censura del Franquismo. Así pues, tal vez debido a su exilio intelectual, Valle ha sabido conservar una inusitada (o tal vez no tanto) juventud de cara al espectador contemporáneo.

⁴⁷ Publicada un año más tarde, en 1917.

⁴⁸ Titulada «Palabras de algunos españoles y aparecida en junio de 1915 sin el concurso de Baroja y Benavente, lo cual dio mucho que hablar.

El Imparcial. En «Los Lunes» de este periódico aparecerá, con el título de *Un día de guerra* y con el subtítulo de *Visión estelar*, el fruto literario de su viaje (Villanueva, 2005: 67).

A partir de ese encargo, y de su encuentro con las tropas aliadas en plena guerra mundial, muchas opiniones de Valle-Inclán van a quedar sesgadas o modificadas en favor de un renovado compromiso social. Además, durante esa estancia en Francia, le invitarán a realizar su viaje en avión sobrevolando las trincheras de la Alsacia. Una experiencia política que es también una experiencia estética: además de ir subido al transporte propio de la modernidad, el hecho de poder visualizar un lugar de muerte *desde arriba* va a ser una visión profética para su incubante esperpento:

De su viaje a los frentes de guerra, Valle-Inclán no sólo se trajo materia documental y emoción poética, sino también, definitivamente perfilado, el artificio técnico con que plasmar ambas. Así pues, la *visión astral* tuvo origen en una *posición física y real del propio Valle*; éste podría haber convertido esa experiencia vivida en simple *posición literaria del narrador*, [...]; pero fue más allá, y la transmutó en *posición mágica, milagrosa, del autor*, al que se atribuye de esta forma, como dice Matilla, el papel de demiurgo (Villanueva, 2005: 74).

Villanueva trae a colación el artículo de Corpus Barga⁴⁹, que recordaba las palabras del gallego al bajarse del aparato: «El vuelo de noche ha sido una revelación. Será el punto de vista de mi novela, la visión estelar» (Barga, 1966: 297). Y desde luego que esta *Visión estelar* cumple un acto creativo de primer orden en la trayectoria literaria de Valle-Inclán pues, a pesar de no poder rematarla, resultó un incuestionable punto y aparte:

Al lado de obras sustanciales en sí mismas, e incluso excelentes, pero no más, hay otras que extienden su influjo las posteriores, a las que han abierto el camino e indicado la senda; aquéllas poseen una vitalidad suficiente; éstas últimas, desbordante [...]. Precisamente bajo esta perspectiva *La media noche* pierde su carácter de obra menor y cobra una importancia que hasta el momento se le ha negado y nosotros intentaremos resaltar (Villanueva, 2005: 69).

Muchos críticos aseguran que no existe una fragmentación tan marcada entre el Valle pre y posbélico, entre ellos, Iris M. Zavala⁵⁰. También Greenfield apunta a una transición muy tenue, por no decir que se trata de la misma dirección desde el principio, «el esperpento no nace de un vacío. Es más bien la culminación del desarrollo de un estilo» (Greenfield, 1972: 225) del que ya partía en su modernismo bohemio inicial. Efectivamente no se trata de una diferenciación tan definitiva, aunque es innegable que aquel viaje supuso una puesta en compromiso desde un punto de vista intelectual y político, y el descubrimiento de un nuevo modo de mirar que abrirá la puerta al esperpento. Como bien dice el director García Sánchez, «Valle-Inclán fue un autor que mejoró con

⁴⁹ Corresponsal estable en París desde el inicio de la guerra y amigo personal del autor.

⁵⁰ Así lo afirma en el ya citado *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán* (1990).

el tiempo. El tránsito del modernismo al esperpento es una de las aventuras estéticas más interesantes de nuestra literatura» (García Sánchez, 1998: 9).

En esa aventura estética Valle-Inclán descubre, con la firmeza y la solemnidad de un tratado de narratología, que «todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador» (Valle-Inclán, 1978: 101), lo cual va a ser capital para encontrar la mirada del esperpento. El elemento clave de la *Visión estelar*, como lo fue la experiencia en avión, es el punto de vista, la mirada desde arriba⁵¹. Una perspectiva que ya reúne de manera embrionaria dos de los elementos fundacionales, la distorsión y el distanciamiento, y a través de la cual será igualmente fácil llegar a la esquematización de lo observado. Así, nuestras tres puntas de lanza formales ya están en esa primigenia visión estelar, y desde ella se construye el personaje del demiurgo, el titiritero, el dios distanciado que ha superado el dolor y la risa y *observa* una totalidad, un todo informe y grotesco que se esfuerza por sobrevivir a su propia tragedia, sin las limitaciones de la visión humana.

Debemos pensar que la conciencia de esta limitación sería especialmente aguda en Valle-Inclán, uno de cuyos anhelos, constante a lo largo de toda su obra, es el de la consecución de la plenitud y la plasmación de la totalidad por parte del poeta, demiurgo que lucha por integrar las cosas en un todo, la complejidad del momento histórico en una unidad circular, de la que deviene centro (Villanueva, 2005: 71).

Para Darío Villanueva, el esperpento y la mirada del demiurgo son el resultado de una búsqueda, superar las fronteras que en la narración tienen el espacio y el tiempo. La plenitud visual que aporta la mirada desde arriba parece la mejor opción, un centro paradigmático que resume a modo de alegoría distorsionada, esquemática y distanciada la verdadera naturaleza de lo que está ocurriendo. La mirada del demiurgo, en su altura de miras y su falta de sentimentalismo, es capaz entonces de aportar un nuevo y esencial rasgo: la simultaneidad⁵². «El tiempo pierde su dimensión unívoca e individual y adquiere la colectiva; su linealidad se transforma en una serie de segmentos paralelos, es decir, simultáneos. De todo ello se deriva la *reducción del tiempo* abarcado por el relato» (Villanueva, 2005: 75-76). Él mismo lo decía: «desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra y vio a la

⁵¹ Recordamos de nuevo la célebre entrevista de Valle a Martínez Sierra en la que determina los tres puntos de vista y su predilección por el tercero: crispado, elevado y grotesco. «Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; en el primer modo «se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador»; la segunda manera es mirarlos, «como si fuesen ellos nosotros mismos» (como en el teatro de Shakespeare); «y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos», *ABC* (7/12/1928).

⁵² Veremos en el próximo capítulo cómo esta idea se plasma en el concepto de retablo, más apegado a la narratología teatral. Sin embargo, tal desarrollo estructural pende de este primigenio modo de mirar: por ello hemos definido la mirada del demiurgo como la morfología grotesca y el concepto de retablo, como la sintaxis del mismo. Una es herencia de la otra pero ambas se encaminan a encontrar una renovada visión (y reinterpretación) de la realidad.

vez desde todos los parajes todos los sucesos» (Valle-Inclán, 1995: 102). Parece como si Valle hubiese encontrado la forma de resumir cientos de miles de relatos realistas, auténticos *documentos*, y proyectarlos a través de una única visión: una visión colectiva, por tanto, que unificase los testimonios individuales, pero desde la unidad más abstracta y distanciada. Parece como si ya no se tratase de ver, sino de *proyectar*.

Y decimos proyectar con todas las intenciones cinematográficas que se precien, pues parece el cinematógrafo el método más capaz para realizar el sueño de Valle-Inclán. Matilla demuestra que la elaboración de una novela queda lejos de las pretensiones del autor, dada la emoción del instante y la necesidad de plasmar esa actualidad (Matilla, 1968: 460); y por su parte, Villanueva precisa que Valle está narrando su visión como si fuese a ser proyectada a través de un cinematógrafo: «cuarenta trancos, fragmentos o capitulillos numerados con romanos, cuya economía y vivacidad narrativa junto con la flexibilidad con que están trabados entre sí, nos recuerdan las características de la secuencia cinematográfica» (Villanueva, 2005: 81). Así, si volvemos al primer párrafo de esta magnífica crónica bélica, por el tono, la secuencialidad, el fragmentarismo, incluso la levedad de la retórica en favor de la pura acción, es como si estuviésemos leyendo un guión cinematográfico.

Son las doce de la noche. La luna navega por los cielos de claras estrellas, por cielos azules, por cielos nebulosos. Desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteno, se acechan dos ejércitos agazapados en los fosos de su atrincheramiento, donde hiede a muerto como en la jaula de las hienas. [...] Son cientos de miles, y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga, a toda hora llena del relampagueo de la pólvora y con el trueno del cañón rodante por su cielo (Valle-Inclán, 1995: 105).

En época de Valle-Inclán el cine era aún adolescente, y más aún en España⁵³, donde no había ni el interés ni los medios para ponerse a la altura de maestros como Griffith, Murnau, Lang o Eisenstein⁵⁴. Y sin embargo, como ya se ha dicho previamente, Valle-Inclán siempre supo ver en ese reciente invento un arte en potencia⁵⁵. De hecho, coincidimos en creer, como afirma Jerez Farrán, que «si vamos a ser justos con la historia literaria, quizá sea la obra de Valle-Inclán donde se hace más evidente la huella del cine, siendo el escritor gallego el que con mayor entusiasmo y perseverancia supo valorar la trascendencia del nuevo invento técnico» (Jerez Farrán, 1989: 211).

⁵³ Para un acercamiento más completo a la acogida del cine en España, véase José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*.

⁵⁴ Para una explicación completa de la evolución del cine en los años veinte recurrimos de nuevo a Bazin y su artículo “La evolución del lenguaje cinematográfico” en *¿Qué es el cine?*

⁵⁵ «Don Ramón del Valle-Inclán conoció el cine desde su nacimiento, al principio como espectáculo de diversión popular, insertado en el apasionante fenómeno de las ferias que se convierten en verbenas para acabar siendo el negocio audiovisual, y más tarde como fenómeno de la cultura» (García Sánchez, 1998: 9).

Se interesó por las propuestas cinematográficas, participó en películas⁵⁶, llegó incluso a planear su debut como director de cine con una adaptación de *Romance de lobos*⁵⁷, y, más curioso aún, con una cinta sobre Goya⁵⁸. Así lo recordaba Buñuel:

Después hice una visita a Valle- Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró no sin antes darme algunos consejos. A la postre, el proyecto fue abandonado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo: afortunadamente (Buñuel, 2001: 102).

Ambos proyectos quedarían posteriormente descartados. Ahora bien, en una fecha tan temprana como 1917, el cine es para Valle-Inclán ese aparato de recepción de realidad y proyección de arte que puede fabricar un constructo de realismo abstracto, simultáneo y colectivo que, además de hacer del personaje individual historia colectiva, sea capaz de plasmar la emoción del instante. Una vez más, aparece en nuestra estética grotesca la importancia de lo colectivo, de *lo polifónico* que diría Bajtin, esa visión total bajo el prisma del demiurgo. De ahí, el tan celebrado lazo de Valle con Goya, que Zamora Vicente explicaba en su prólogo a *Luces de Bohemia* diciendo: «no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano» (Valle-Inclán, 2010: 23). La recuperación de las voces oprimidas o silenciadas por el peso de la historia oficial, el reflejo de toda una colectividad urbana en sus duelos y sus sueños cotidianos. ¿Acaso no era éste el más puro y definitivo de los objetivos del neorrealismo?

Precisamente mencionando la influencia de Goya en la idea de colectividad a través de un prisma grotesco, parece pertinente recuperar una afirmación de Juan Antonio Hormigón en torno a las míticas palabras de Max Estrella en las que atribuye la paternidad del esperpento al pintor aragonés. Decimos con Hormigón que esta alusión no es en absoluto gratuita, y mucho de ello tendrá que ver con esa primigenia visión demiúrgica y el efecto destructivo de la guerra. Para explicar mejor su análisis, Hormigón alude a dos obras de Goya en las cuales retrata la pradera de San Isidro con un margen de unos veinte años. En el tránsito de una a otra la mirada ha cambiado por completo: su pincel está movido (o conmovido) por el efecto de la guerra.

Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución [...]. En síntesis, *La Pradera de San Isidro* es un

⁵⁶ En posteriores secciones del trabajo se incluye un fotograma de *La Mal Casada* (Francisco Gómez Hidalgo.1927), película recuperada sólo parcialmente, en la que aparecía Valle junto a Romero de Torres y la actriz María Banquer.

⁵⁷ José Luis Castro de Paz habla de este proyecto fallido en su artículo “Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español” en *Cuadrante, Revista de estudios valleinclanianos e históricos*.

⁵⁸ Cuenta García Sánchez (1998: 18) que se trataba de un proyecto sobre los amores de Goya y la Duquesa de Alba, los productores pensaron en él para hacer un tratamiento que nunca llegó a buen puerto.

agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y *La Romería de San Isidro* es un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos. [...] La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre [...]. Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya [...]. Su alusión a Goya es todo menos anecdótica (Hormigón, 2003: 73-74).



La «grotesquización» de Francisco de Goya. Arriba, *La Pradera de San Isidro* (1788) y sobre estas líneas, *La Romería de San Isidro* (1820-23), tal y como lo demostró Juan Antonio Hormigón.

Puede que esta diferencia sea la misma que vemos entre el Valle prebélico, el de las melancolías decadentes y las tragedias rurales, y el que en esos mismos lugares encuentra, tiempo después, enanos y patizambos, pícaros y poetas, estandartes de un mundo que ha fracasado y se mide ahora ante los desastres de la guerra. Puede que esta diferencia también haga que Arniches abandone el sainete costumbrista y se acerque a los desencantos de su tragedia grotesca, o que De Filippo fabrique una farsa que quiera superar el estereotipo y adentrarse en jardines grotescos para pintar algo parecido a una herida bélica.

Se disloca el color, el silueteado, el punto de vista, y ello provoca que se modifique el concepto en sí de realismo. Los dramaturgos de la vanguardia grotesca siguen haciendo uso del viejo y populachero mundo del sainete o de la farsa, del costumbrismo cómico y tierno, pero ahora mirándolo desde arriba a través de esa visión estelar, de este prisma crispado y demiúrgico. Tal vez porque ha pasado una guerra.

Una *queja total*, una ira ante la desgraciada vida española es entonces, y en parte, lo que hace que, a partir de similar material referencial que Arniches, Valle elija el último y demiúrgico de los —a su entender— tres modos «de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire». [...] Y al elevar el punto de vista y observar a los dioses como personajes de sainete romper con el orden tradicional y la *transparencia enunciativa*, efecto ese tanpreciado por la Modernidad (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 49).

No extraña, entonces, la declaración con que abríamos el capítulo⁵⁹. Sin duda se trata del mismo equilibrio entre el documento, la elaboración y su actualidad, o mejor dicho, su urgencia. Como siempre que se trata de superar el realismo, el objetivo ya no es mostrar sino *expresar* la realidad. ¿Cuánto de depuración, de artificio o de reformulación exige la creación artística? ¿Cuánto de expresionismo tiene o debe tener una mirada realista?

EL MARQUÉS: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere leérmelos?

RUBÉN: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.

EL MARQUÉS: Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendría entonces un valor como las pruebas de aguafuerte (Valle-Inclán, 2010: 201).

Ni la recreación torremarfileña de Rubén Darío, ni el puro reflejo de la realidad, sino la mitad del camino, el retrato distorsionado, la foto con opinión... el aguafuerte de Goya. Como dice Jesús Rubio, esta es «otra manera de enunciar el asunto de los límites de la mimesis artística. [...] El poeta, el músico o el pintor (añadiríamos nosotros también al cineasta) se enfrentan a los mismos problemas: la vida escapa con tal rapidez que es imposible aprehenderla en el arte. Sólo se logra aprehender su perfil, su silueta, que resulta monstruosa» (Rubio Jiménez, 2006: 86-87).

Los conflictos bélicos, la Guerra Civil en España y la Guerra Mundial en Italia⁶⁰, generan una mirada particular en torno al realismo que, como hemos visto, después de unos años irá virando en tonalidades. Sus míseras posguerras, secuelas (Italia) y herencias (España) de una dictadura fascista y de un catolicismo sin ánimo de reformarse, hacen renacer con renovada virulencia la máquina distorsionadora del grotesco. Y es que el esperpento, a pesar de su lógico distanciamiento crítico y cómico, es más certero si está dolorido por un efecto real que aún no ha desaparecido⁶¹.

Así pues, a partir de los años cincuenta podemos hablar de un influjo sesgado aunque profundo del viejo expresionismo crispado de los años veinte⁶² que, si bien nutre en paralelo a las

⁵⁹ En la que Valle confesaba: «Yo estoy arrepentido de haber cultivado tanto tiempo la literatura por la literatura, el arte por el arte. Por eso dedico ahora mis esfuerzos a una literatura especial [...]. Actualmente, en la vida no se observa más que eso: esperpentos» (Valle-Inclán, en Rubio Jiménez, 2006: 53).

⁶⁰ Una Guerra Mundial que en Italia se podría definir como semi-civil por las pugnas entre partisanos y fascistas.

⁶¹ Como decía Buero Vallejo: «los esperpentos de Valle alcanzan a excelencia crítica en el paradójico momento en que el distanciamiento disminuye y algo de carne y hueso parece entreverse tras la máscara» (Bauló Doménech, 2004: 345).

⁶² Un expresionismo literario y también cinematográfico, que, por cierto, también surgió a raíz de la Primera Guerra Mundial.

distintas cinematografías europeas, cala de modo especial en los países más castigados por el conflicto, o mejor dicho, en aquellos que más tardaron en recuperarse. El costumbrismo se resquebraja y surge el esperpento.

Tampoco habría de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una nueva «crispación y elevación» del punto de vista, motivado ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la postguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el período mudo⁶³. [...] *Elevación y crispación del punto de vista...* Variaciones semántico-estilísticas que no habían dejado de ser claves, en otros momentos de nuestra historia del arte y de la literatura, para definir decisivas transformaciones estéticas (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 48).

El cine español recupera esa visión estelar de herencia barroca y expresionista para fabricar su particular lectura del neorrealismo, o si se prefiere, del nuevo realismo de los años cincuenta. Pero no podemos olvidar que Italia, entre los milagros sainetescos de De Sica y el esperpento oscuro de *Divorcio all'italiana*, acusa la misma progresiva crispación. Al menos así lo muestran figuras como Monicelli, Risi, Fellini o Germi, autores heterodoxos, cómicos o disidentes que, de la mano de la farsa y la *commedia dell'arte*, llevaron su nuevo realismo por otros horizontes. Entre estos dos países de la herida pero festiva Europa meridional se fabrica un tejido grotesco de ida y vuelta, un tejido grotesco a través del cual se supera el neorrealismo y se lleva al cine hacia rompedores horizontes. Esta vez sí, con un lenguaje propio.

⁶³ Recordemos que durante esta época se escribieron sainetes exclusivamente para llevar al cine español, así como en Italia comenzaron a rodarse los entremeses del avanspettacolo popular.

b) Un duelo de miradas entre maestros y un milagro de película.

Decíamos que hay algo que cambia de manera incuestionable en el cine de los años cincuenta frente a su directa herencia neorrealista. El peso desolador de la guerra es evidente en los dramas de Rossellini, pero es tal vez más doloroso el espesor tragicómico del primer Fellini, en el que la risa y el llanto van de la mano. El riminés se desmarca bien pronto de la ortodoxia rosselliniana, y en vez de reflejar con crudeza y ternura el documento histórico, se distancia y mira con opinión. Así, grotesquiza una sociedad que ha amanecido en paz, pero que sigue rota.

Pero, ¿cómo se fragua esta enorme diferencia formal entre quienes habían sido aprendiz y maestro? Si volvemos a los años cuarenta, en pleno auge del neorrealismo ortodoxo, nos encontramos a un joven Fellini que daba entonces sus primeros pasos en la capital. Al romano le gustaba el modo de mirar de aquel joven, pero Fellini, que tenía mucho que decir, no tardó en desear realizar sus propios proyectos.

El germen de la diferenciación estética nace un día muy preciso del año 1946, en un *film* tan paradigmático como *Paisà*. Al rodaje de una de las secuencias de la parte de Florencia, la del transporte de la garrafa de agua de un lado al otro de la calle, Rossellini no pudo asistir⁶⁴, y Fellini, como ayudante de dirección de la cinta, tuvo que tomar las riendas del set. Era una secuencia compleja de realización, por eso Otello Martelli, el director de fotografía, la llevaba planificada al milímetro. Sin embargo, Fellini decidió repentinamente cambiar el planteamiento del plano y le



Una imagen para la historia: la primera secuencia rodada por Fellini en *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

pidió a Martelli que encuadrara la cámara desde el suelo. Quería que el espectador viera la trayectoria lenta y pausada de la garrafa *desde abajo*, desde la perspectiva de aquellos *paisà* que, como si fueran ratones, se debatían entre la vida y la muerte aferrándose al agua, símbolo de la supervivencia. De Benedictis explica con detalle esta decisión estética que a la postre resultó trascendental para

⁶⁴ Se dice que Rossellini se indispuso por un dolor de muelas.

el devenir de la filmografía de Fellini y, por ende, de los nuevos realismos.

L'oggettività a misura d'uomo rosselliniana —poi definita autoptica— subisce all'interno un tentativo di roscigliamento... toposco, cioè uno sguardo deformante, simbolizzante.[...] Fellini si sfogherà in varie riprese nel suo primo film effettivo, *Lo Sceicco Bianco* (1952), angolando l'obbiettivo dal basso e di sguincio, secondo l'espressivismo che gli deriva anche dall'esperienza di disegnatore caricaturista, oltre che scrittore di bozzetti ironico-satirici. Un barocchismo ondulato e bombato come le sue ipersessuate creature femminili (De Benedictis, 2010: 54).

Se trata de una diferenciación de gran calado, pues la de Rossellini y la de Fellini son dos miradas que se desmarcan de modo consciente y completo. Rossellini es sensible sin ser sentimental y es objetivo sin ser frío: busca una cierta sublimación del realismo a través del reflejo documental⁶⁵. Si lo relacionásemos con los tres decisivos modos de ver a los que aludía Valle-Inclán⁶⁶, diríamos que pertenece a la escuela de Shakespeare de mirar de pie y frente a frente. Su mirada es cercana, comprometida, limpia, por eso nunca puede ser grotesca. Por su parte, desde esa decisión de plantear el plano desde abajo, sea por intuición o por decisión consciente, Fellini es ya otra cosa, es ya de la escuela de Valle-Inclán y Goya, porque *mira con opinión*: ha encontrado la metáfora y ha pasado a ser simbólico⁶⁷.

El distanciamiento se intensifica, a nuestro modo de ver, en el siguiente proyecto común, que, como ya se ha comentado previamente, es *Il Miracolo* (1948). Rossellini todavía dirige, aunque en este caso, la participación de Fellini será incluso más estrecha⁶⁸, creemos que es ahí donde el riminés encuentra su motivación para emanciparse como director independiente.

Se ha comentado previamente que *Il miracolo* fue una obra polémica y conviene ahora recordar porqué. A la mañana siguiente del estreno internacional del film, el 3 de septiembre de 1948, el periódico argentino *El Hogar* publicó un artículo firmado por un buen conocedor de la obra de Valle-Inclán (había publicado unos años antes una célebre biografía del autor⁶⁹), donde se acusaba a los responsables de la cinta de plagiar *Flor de Santidad* (1904). En la obra de Valle, una

⁶⁵ Así lo explicaba Pasolini sobre el neorrealismo ortodoxo en su *Nota su «Le notti»*, recogida por Lino Del Fra: «Il neorealismo è il prodotto di una reazione culturale democratica alla stasi dello spirito del periodo fascista: letterariamente essa è consistita in una sostituzione del classicismo decadentistico, ipottatico, ordinante dall'alto e implicante una netta "distinzione stilistica" verso uno stile sublimis (in cui se c'era del realismo, si tratta di realismo prezioso o di genere) con un gusto della realtà, parallattico, operante documentariamente al livello della realtà rappresentata, attraverso di mimesis da cui nasceva la riscoperta del monologo interiore, del discorso vissuto e di una mescolanza stilistica, con prevalenza dello stile humilis (o dialettale)» (Del Fra, 1965: 228-234).

⁶⁶ Ver nota de página 132.

⁶⁷ Como ya se ha mencionado previamente, De Benedictis contrapondrá la mirada «autóptica» de Rossellini con la mirada «metaforica» del riminés, todo un cambio de poética cinematográfica (De Benedictis, 2010: 54).

⁶⁸ Fellini no sólo ejerce como ayudante de dirección, sino que es principal ideólogo del proyecto y un insólito intérprete de uno de los papeles protagonistas

⁶⁹ Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*.

ingenua doncella llamada Ádega conoce un anochecer de verano a un solitario peregrino al que confunde con un ser místico, quizá Cristo, y se entrega sexualmente para quedar encinta. A partir de entonces, se suceden los acontecimientos místicos, y Ádega cree llevar en su vientre al próximo Mesías. De modo similar, en *Il Miracolo* un pastor/peregrino (Federico Fellini) deja encinta a Nannina (Anna Magnani), una pastora que lo ha tomado, en este caso, por San Giuseppe. Debido a las burlas de sus paisanos, Nannina se resguarda en una ermita y espera con devoción un milagro tal vez imposible. Dada la similitud del argumento, el asunto causó un considerable revuelo y llegó hasta Italia (Verdone, 1994: 20), desde donde Fellini negó todo conocimiento de la obra. Sin embargo, hay algunas razones para ponerlo en cuestión, no sólo por la fama de mentiroso que se había forjado⁷⁰ sino también por su tendencia a desligarse de cualquier conexión literaria⁷¹. De hecho, respecto a las influencias de *Il Miracolo*, respondía con evasivas:

Je me souvenais d'avoir lu, il y avait longtemps, une histoire qui m'avait paru très belle. [...] Je balbutiai confusement qui il s'agissait d'une folle mystique... qui rencontre un jour un vagabond... et qui le prend pour St. Joseph etc. etc. L'histoire avait fait lever Rossellini, [...] «Où l'as tu lue? Dans un volume des contes? Dans un journal?» [...] je continuais à mentir et m'embrouillant disant des noms et de titres au hasard: «Un journal français... Non, russe... Je ne sais plus... Peut être que c'était un livre... Peut être...» Enfin, faisant un effort méritoire, je révélais la vérité. C'était une idée à moi (Fellini en Verdone, 1994: 24-25).

Fellini termina defendiendo su autoría, pero después de un aluvión de innecesarias excusas. No podemos asegurar que la fuente sea efectivamente *Flor de Santidad*, aunque es indudable que resulte, como explica Luisa Castro, un «curioso fenómeno de coincidencias más que llamativo» (Castro Delgado, 2004: 20). Muchos críticos en la actualidad mencionan la obra como inspiración argumental⁷², e incluso en los últimos años, las biografías de Rossellini han comenzado a precisar que el argumento está “inspirado” en la obra de Valle-Inclán⁷³. Otros como García Sánchez, a pesar de que nunca se haya demostrado de modo unánime, lo dan por seguro:

⁷⁰ «A él mismo le gustaba presumir de mentiroso de vez en cuando», decía Jordi Grau en *Fellini desde Barcelona*, (Grau, 1985: 11). También podríamos recordar que el último y quizá más íntimo documental que le dedicaron se titula: *Fellini, sono un gran bugiardo (Fellini, soy un gran mentiroso)*. Francia, Damian Pettigrew, 2002.

⁷¹ Fellini negaba haber leído el cuento de Poe en el que se basa su *Toby Dammi* (1968), e incluso se jactaba de haber escrito su *Satyricon* tan sólo recordando sus sensaciones al leer en la escuela el clásico de Petronio, lo cual es, francamente, difícil de creer.

⁷² Remito aquí a los artículos que han tratado la cuestión con cierta profundidad, *Miracles and Sacrilege* (Johnson, 2008: 244 y 420) considera evidentes los paralelos; al igual que Rosa Delor (Borràs, 2010: 122 y 130). El único artículo dedicado exclusivamente a la conexión es el de Luisa Castro Delgado (*Valle-Inclán en el siglo XXI*, 2004), aunque la relación es constantemente citada en las biografías de Fellini y Rossellini, títulos que serán especificados más adelante.

⁷³ De entre los muchos ejemplos de reciente edición que mencionan a Valle-Inclán, citaremos los siguientes: Bondanella, 1993; Quintana, 1995; Bergala, 2000; De Benedictis, 2010; incluso la biografía escrita por su hija, Isabella Rossellini (*In the name of the father, the daughter and the Holy Spirits: remembering Roberto Rossellini*, 2006).

Actor de cine, guionista de cine, promotor de fantasmagorías, hay que rendirse a la evidencia: Valle-Inclán fue el primero de nuestros cineastas comprometidos. Bien es cierto que no llegó ni siquiera a dirigir un corto. Pero dejó en las tertulias de los cafés semillas de lo que un día será nuestro cine. Prueba de ello son las numerosísimas suscitaciones cinematográficas que hay en su literatura: [...] Riquísimo material el de sus *Sonatas*, *Tirano Banderas* o *Flor de Santidad* (copiada íntegramente por Fellini). (García Sánchez, 2008: 5).

Por otro lado, al comparar *Il Miracolo* con el resto de películas del neorrealismo ortodoxo, aquel que aún está vigente hasta la aparición de *Miracolo a Milano* y *La machina ammazzacattivi* de De Sica y Rossellini, respectivamente, sentimos una inusitada carga literaria. Tanto la Ádaga de Valle como la Nannina de Fellini, esas pastoras a medio camino entre el amor sacro y el profano, remiten indudablemente a la tradición folclórica y popular, y en ellas resuena el eco fundamental de la narración boccacciana⁷⁴. De hecho, nada tiene que ver la Magnani de *Roma, città aperta* con la de *Il Miracolo*. En esta segunda, Rossellini despliega una mirada doble: sacra y profana, mística y atea, objetiva y subjetiva al mismo tiempo, que permite al espectador escoger entre una y otra. Esta mirada doble se debe, creemos, al imaginario (ya distinto) de un Federico Fellini en busca de nuevos horizontes alejados de la ortodoxia neorrealista. Así lo explica Ángel Quintana:



La distorsión de Anna Magnani en *Il Miracolo*, Roberto Rossellini, 1948.

Hay un curioso cruce entre dos miradas, la objetiva —la cámara— y la subjetiva —el personaje—. [...] Como los Reyes Magos ante el portal de Belén, Nannina descubre otra realidad que está por encima de la realidad aparente. No es ninguna casualidad que Federico Fellini fuese el guionista de *Il Miracolo*, ya que su segundo largometraje como director, *El Jaque Blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), mostraba como una mujer, convencida de la verdad de lo imaginario, soñaba con el jeque blanco de sus fotonovelas, y era incapaz de descubrir al pobre actor que se escondía detrás... (Quintana, 1995: 101-103).

Así, Nannina inaugura un tipo de mujer entre beatífica e ilusa que no reaparece en Rossellini (en 1948 comenzará su trilogía con la Bergman), y que sin embargo es la semilla de un prototipo del futuro cine de Fellini, dando lugar a Wanda (*Lo Sceicco Bianco*), a Gelsomina (*La Strada*) o a Cabiria (*Lo Sceicco Bianco* y *Le Notti di Cabiria*).

⁷⁴ Aludimos al *Decameron*, IV, II, donde se nos narra una historia similar, aunque en este caso la confusión de la pastora se materializa en San Gabriel y no San Giuseppe (*Il Miracolo*) o Cristo (*Flor de Santidad*).

¿Y si detrás se escondiera la huella de Valle-Inclán? Verdone, amigo personal de Fellini, trataría de defenderlo de la acusación alegando los casos de algunas obras célebres que suscitaron sospechas del mismo tipo (Verdone, 1994: 24). Trataba, ante todo, de suavizar la violencia del término “plagio”, prefiriendo siempre el concepto de “inspiración”. Al hablar de guionistas generando ideas, una traducción libérrima es difícilmente calificable como un plagio. Añadimos a este respecto esta reflexión sobre las adaptaciones en Rossellini:

Solitudine de Víctor Catalá⁷⁵ siguió el mismo camino que *Il Miracolo*, una idea extraída de Valle-Inclán por un olvidadizo Fellini [...]. En defensa de Rossellini hay que decir que no es un plagio. [...] En el caso de *Il Miracolo* y *Solitudine* no se trata de llevar al cine una obra de autor como en los casos citados, sino algo más interesante y comprometido: tratar de manera transversal un tema universal que en la literatura hispánica ha dado modelos excelentes (Delor, 2010: 130).

Verdone llega incluso a hacer una comparación entre la Ádaga de *Flor de Santidad* y la Nannina de *Il Miracolo*, aunque en su opinión el film recuerde más a *Divinas palabras*: «Mari Gaila, l’heroïne de *Divines Paroles*, du même Valle-Inclán, poursuivie par la foule hurlante jusqu’à l’église, et se refugiant dans le clocher» (Verdone, 1963: 34). Más allá del acierto de su observación, su comparación entre la escena final de *Divinas Palabras* en la que el pueblo increpa a la adúltera Mari-Gaila, y el linchamiento de Nannina, ambas a la puerta de la iglesia; resulta muy pertinente su alusión a *Divinas palabras* en una fecha tan temprana como 1963, teniendo en cuenta que, años después, se encontraría una copia de esta obra en la biblioteca personal de Fellini en Roma (Maroni y Ricci, 2008).

Indudable es, por tanto, que conocía al autor gallego, aunque resulte arriesgado dar por seguro que se trate de una adaptación *sensu stricto*. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es que este curioso fenómeno de coincidencias, esta “milagrosa” aunque tal vez inconsciente versión felliniana de *Flor de Santidad*, enlaza en fecha tan temprana como 1948 el grotesco místico del primer Valle-Inclán con ese camino nuevo que va a emprender Fellini, emancipado de su padre cinematográfico.

⁷⁵ Víctor Catalá es pseudónimo de Caterina Albert i Paradís, escritora catalana que publica *Solitud* en el año 1905, tal y como afirma Ángela Ena Bordonada en su estudio *Novelas breves de escritoras españolas. 1900-1936*. Madrid: Castalia, 1989. pp. 129-150.

c) El cine que mira con opinión.

Esta visión tierna de la pobre ignorante de *Il Miracolo* tiene un enorme potencial grotesco, muy alejado de la mirada pretendidamente «autóptica» (De Benedictis, 2010: 54) de Rossellini. *Il Miracolo* nos invita a observar desde una perspectiva mucho más distanciada que en las películas anteriores, tal vez porque en ella ha penetrado algo distinto: si observamos con detenimiento la caracterización de los paisanos de Nannina los sentimos monstruosos y crueles, muy distintos del pueblo unido de *Paisà* y de *Roma città aperta*. Además, ya hemos hablado de las similitudes entre esta heroína y las que surgirán en el cine de Fellini, principalmente, Cabiria y Gelsomina. Y finalmente, desde un punto de vista formal debemos mencionar la proliferación de planos y contraplanos que van a distorsionar constante y progresivamente la historia de la pastora. Hay, por tanto, una diferenciación evidente entre esas dos miradas, la de la cercanía y la de la distorsión, la del reflejo fotográfico y la del espejo de feria, la neorrealista... y la del *otro realismo*⁷⁶. Y todo parece confluir en la figura de Fellini, quizá porque la Nannina de *Il Miracolo*, aunque prematura, es ya criatura de su circo grotesco.

A partir de entonces, la distorsión artificiosa y simbólica es ya un hecho. Nos presenta a sus personajes desproporcionados o paródicos, a menudo desde el aire o desde el suelo. Recuérdese, por ejemplo, la escena de *Lo Sceicco Bianco* en que aparece por primera vez Albertone Sordi subido a un altísimo columpio y disfrazado de jeque, como un enorme y sonriente monstruo grotesco⁷⁷. «Los dioses se convierten en personajes de sainete», que diría Valle-Inclán. Fellini, que carece de intención documental y prefiere *pintar* a reflejar, ha encontrado en los planos deformados un método para reírse del realismo y darnos su opinión acerca de lo que se ve; todo ello sin salirse de la forma: «la primera gran explosión mágica —la aparición del Jeque suspendido en un columpio a una altura inverosímil— atestigua ya la decidida vocación irrealista del autor» (Colón, 1989: 176).

Por tanto, Fellini prefiere ya desde el principio el camino de lo irreal. Antepone la distorsión de lo artificioso al reflejo pulcro de lo real, por eso su mirada es caricaturesca. «Su grandeza está precisamente ahí, en saber hinchar la verdad hasta que nos damos cuenta de ella, en saber desproporcionar, distorsionar, como Valle-Inclán o Miguel Ángel, pero manteniendo un cálido aliento cotidiano», decía su amigo Grau (1984: 11). Precisamente por eso Fellini es más literario en

⁷⁶ A este respecto, Puig decía: «Al examinar lo que va quedando de la historia del cine, encuentro más y más pruebas de lo poco que se puede rescatar de los intentos de realismo, en los que la cámara parece resbalar por la superficie sin lograr pasar a otra dimensión que no sea la de un realismo fotográfico, de dos dimensiones» (Puig, 1993: 136-137)

⁷⁷ «L'attore è ripreso da giù mentre dondola in un'altalena, posta tanto in alto —tra i pini di Fregene— da indurlo, terrorizzato, a protestare col regista. Ed è filmato da una fossa scavata nella spiaggia, da dove la cinepresa inquadra la sua corpulenza, ricoperta dai panni di cialtronesche mille e una notte» (De Benedictis, 2007: 17).

la forma que en el fondo, porque pretende emprender un camino distinto en el que se privilegia la visión al documento. Podríamos decir que, en un sentido, Fellini acaba con el neorrealismo propiamente dicho porque cree que para ser sincero, hay que inventar. El cine es para él un espectáculo de varietés, un gran teatro, un puro artificio. Como él mismo dijo en muchas ocasiones, «el único realista verdadero es el visionario» (Renzi, 1972: 109).

Pero habrá muchos más directores, aparte de Fellini, que en esta década de los cincuenta comiencen una transición desde los parámetros ortodoxos del espejo neorrealista hacia la elevación y la crispación del punto de vista (Monicelli, Germi, Ferreri, Berlanga, Nieves Conde o Fernán Gómez, entre otros). Los planos picados y distorsionados se sucederán con progresivo extremismo con el devenir de los años cincuenta y aún más al final de la década. Elevando el punto de vista, fabricando una perspectiva hinchada y caricaturesca, se huye del realismo serio y documental y se aporta una mirada nueva detrás de la cual se esconde un director/pintor que mira con opinión, con ironía descarnada o con dolor tragicómico, aquello que retrata. Será por tanto una transición progresiva pero también un camino inexorable para llegar al cine de autor de los años sesenta.

Una *reactivación moderna* que lleva unida [...] una *elevación y crispación* del punto de vista [...]. Un proceso *esencial* que, desde el mismo final de la década que va a ocuparnos y a comienzos de la siguiente, dará lugar a lo que ha dado en llamarse «esperpento cinematográfico español», tan bien ejemplificado en las películas escritas por Rafael Azcona para Luis García Berlanga o Marco Ferreri o en ese film sin par que es el *El mundo sigue* (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 27).

De nuevo, hay que afirmar que nosotros adscribimos a esta línea de cine español perfilada por Castro de Paz y Cerdán algunos nombres de la cinematografía italiana que, bajo nuestro punto de vista, viajan por las mismas tonalidades y aportan perspectivas distorsionadas muy afines.

Comenzando por los ejemplos fundacionales y pioneros de la línea grotesca y sus consecuencias formales a propósito del punto de vista, hay que recalcar de nuevo en el *Miracolo a Milano* de De Sica. La cinta construye una fábula *que vuela* (literalmente), la magia de ese poblado de la felicidad se revela a través de planos con claras reminiscencias a los cuadros colectivos y *desde arriba* que pintó Brueghel. Con una intención no tanto reflexiva sino expresiva (superación del objetivismo neorrealista), ocurre una coincidencia entre la realidad del relato y el deseo: el realismo se transforma en visión utópica hasta *hacer volar* los buenos sentimientos y De Sica nos lo demuestra contrapicando desde abajo la célebre secuencia en que los pobres consiguen volar mientras escapan de la policía⁷⁸. Como bien describe De Gaetano:

⁷⁸ Célebre referencia utilizada, años después, por Steven Spielberg en el clímax de su hermosísima *E.T.* (1982).

Il grottesco in *Miracolo a Milano* è un grottesco fantastico-favolistico, lontano dalla materialità del basso corporeo⁷⁹; la materialità della terra si converge nell'evanescenza e astrattezza del cielo, verso cui volano nel finale i poveri inseguiti dalla polizia. L'intera sequenza è esemplare sal punto di vista della sua specifica *imagerie* grottesco-favolistica. Il conflitto social e fra politiza e poveri si trasforma in una fuga liberatoria che trova nel volo quella *leggerezza* (propia solo a chi non possiede nulla) che sintetizza la capacità e la forza della trasfigurazione fantastica del mondo. Il volo sul mondo [...] è l'immagine gioiosa, liberatoria e utopica [...] di un fantastico popolare, che rende assolutamente riduttiva e penalizzante qualsiasi lettura ideologica, svincolata da questa cornice che afferma il senso grottesco e carnevalesco della vita (De Gaetano, 1999: 32-33).

La mirada distorsionada reaparece, como en Fellini, para desvincularse de toda visión naturalista en fecha tan temprana como 1952 y a cargo de uno de los padres más incuestionables del neorrealismo. Queda patente, creemos, que el sentido grottesco no tendría por qué interponerse con una visión neorrealista, aunque ésta abandonase la ortodoxia del documento en favor de la estética grotesca, más popular y cercana al público. Decimos, con De Gaetano, que esta secuencia demuestra con claridad que Zavattini y De Sica consideraban ya inaceptable el narrar a partir de un realismo limitado, y preferían creer, como Fellini, que el verdadero realista es el visionario.



Fotograma de *La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959.

Otro caso en el que hay una muy perceptible fluencia de picados y contrapicados en busca de la distorsión de la lente es en *La grande guerra*, ya al final de la década. Monicelli hace uso sobre todo de picados *desde arriba* para enmarcar con lente distorsionada el paisaje desolado de las trincheras.

Claro, estamos en la oscurización del sainete en favor del más oscuro esperpento. Aquí, como en Valle-Inclán y su visión estelar fraguada durante la Primera Guerra Mundial, predominan los planos generales donde la emoción es generada a través de un encuadre que plasma, desde la distancia, las acciones simultáneas de seres esquemáticos, liliputienses, peones de una guerra que poco tiene de humano.

¿Cómo una película donde predominan los planos generales es capaz de suscitar tanta emoción? [...] Los personajes [...] resultan entrañables [...], y los planos generales, en los cuales aparecen rodeados de la guerra y sus consecuencias, muestran abiertamente su vulnerabilidad, su candidez, e incluso su inocencia, así como su condición de víctimas. Los

⁷⁹ En nota, el crítico italiano apunta que esta superación de lo bajo-corpóreo a través de lo fabulístico se repite en el caso de dos cortometrajes de Pasolini que ya han sido citados en otros apartados y que, a pesar de salirse de nuestras fechas de investigación, conviene recuperar ahora: *La terra vista dalla luna* y *Che cosa sono le nuvole* (de 1967 y 1968, respectivamente).

planos generales adquieren en *La Grande Guerra* una función dramática tan pregnante como [...] un plano medio o un primer plano en un melodrama, y, por momentos, tan reflexiva como en una pieza de Brecht (Casas, 2008: 222).

La obra maestra de Monicelli es un abanico de planos distorsionados que muestran soldados como peones de un juego de ajedrez controlado por titiriteros invisibles. A través de la mirada de Monicelli todos los personajes son simples fantoches de guerra. «Tan admirable resulta, pues la capacidad de Monicelli para seguir el agitado periplo de la pareja de pícaros [...], o para componer encuadres y mover la cámara atendiendo a la vez al movimiento colectivo y a cada uno de los personajes. Se trata de un canto al anonimato de la carne de cañón elogiada en los discursos patrioter, pero pronto olvidada» (Casas, 2008: 223). Tampoco aquí la referencia a los paisajes flamencos resulta gratuita, aunque Monicelli nos lleva tal vez más hacia los infiernos de El Bosco, siempre con esa visión estelar que muestra la otra cara del neorrealismo.

Por supuesto, este magma de planos picados y contrapicados tienen en España un excelso y fundamental punto de partida del que ya hablamos con cierta extensión. Nos referimos a la secuencia de la noria parada en todo lo alto del cielo de Madrid mientras *Esa pareja feliz* habla de sus experiencias de la guerra. La referencia a Valle-Inclán nos parece incuestionable.

No es de extrañar [...] que sólo se recupere el sonido «en el presente» cuando, con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero sólo en cierto sentido, obligación) por mirar desde lo alto [...], asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señera pieza inaugural [...] del cine español: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes (Castro de Paz, 2010: 113-114).

Un caso curioso es el del cine de Juan Antonio Bardem, en el que también proliferan los picados y contrapicados. Bardem es el menos grotesco de nuestros realizadores patrios, pues su tono carece de distorsión alguna y prefiere la melancolía del melodrama a cualquier interferencia cómica. Sin embargo, se deja impregnar por los ecos que llegan de Italia y por su propia participación en *Esa pareja feliz*, que había dirigido junto a Berlanga.

Hay algo de grotesco formal en su preferencia por el distanciamiento, pues Bardem ha aprendido mucho del modo de encuadrar de los italianos. De hecho, en *Muerte de un ciclista* llama la atención un plano contrapicado muy propio del emergente Fellini y su ya mencionada «garrafa de la discordia» en *Paisà*. Tras el accidente en el que la pareja de enamorados atropella al ciclista, la cámara desciende hasta el suelo y adquiere una perspectiva incuestionablemente inaudita (y deshumanizada): el punto de vista de un muerto.

[*Muerte de un ciclista* tiene] una muy seriamente calibrada elaboración sobre el punto de vista, capaz de solicitar al espectador compartir —casi desde el inicio— la mirada de un

muerto [...] (los efectos de foto de Alfredo Fraile) otorgaban al mismo ese aire calificado a menudo cómo (sic.) «expresionista», pero que provenía de toda una tradición lumínica cuyo origen último podría rastrearse incluso en la pintura española de un José de Ribera (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 65-66).

Se trata de un efecto antinaturalista muy impropio del neorrealismo ortodoxo que Bardem tanto defendía, y más cercano a los picados de Berlanga, Fellini o incluso al expresionismo de *Ciudadano Kane* (1941). Lo que está claro es que hay una adaptación a un «mirar desde abajo», a un retratar lo que se ve con una opinión, distorsionando la perspectiva casi a la manera de los cómics.



Soberbio plano contrapicado de *Muerte de un ciclista*.

Una mirada modernizante que busca cómo decantarse a partir de referencias formales diversas, pero bien asentadas sobre tradiciones propias [...] Bardem proponía un auténtico *story-board* de la realidad española de la posguerra [...] y unía además las *viñetas* del mismo por medio de cosidos llamativamente visibles (uniendo espacios, personajes y tiempos distintos) a través de diversos *raccords* (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 65-66).

Decíamos que Bardem narra la secuencia climática de la cinta a partir de la perspectiva de un muerto. Reconstruye, por tanto, un punto de vista metafórico y simbólico, el de quien ya nunca más podrá mirar, que participa de un proceso de distanciamiento con reminiscencias brechtianas.

Juan lo abandona a su suerte ante la insistencia de la mujer, pero el aparato no lo sigue, se mantiene inmóvil, a la altura de la bicicleta caída (cortada por el borde inferior del encuadre [...]), una de cuyas ruedas no deja de girar ominosa, angustiosamente. Ahora la profundidad de campo permite ver a los desalmados *desde la mirada* herida del obrero, dotando de sentido formal y político la cita inicial (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2004: 17).

Este hallazgo formal lo repetirá Bardem en *Calle Mayor*, donde «una cámara distanciada, que mira desde arriba y de lejos a sus personajes» nos narra con melancolía la historia de la arnichessa Florita de Trevélez. «La secuencia clave es sin duda la del «baile» del Círculo, en la que Bardem combina con extraordinaria sutileza el punto de vista elevado y distante con esa proximidad física y moral con su protagonista [...], pero llegando, aquí, al uso decisivo (y casi inexistente en el resto del film) del plano subjetivo tras conocer la mujer la verdad a través de Federico» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 76).

La crispación visual se acentúa con *El Inquilino* de Nieves Conde, donde los picados son aún más afilados. La historia del pobre Evaristo y la crispación distanciada con la que Nieves Conde

decide narrarla construyen toda una «reconfiguración formal y estética (pero también epistemológica y filosófica)» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 111) que anuncia un cine moderno, de autor, en el que el realismo se afronta definitivamente más a través de la visión y menos a través del reflejo. El exordio del film es un auténtico manual sobre el punto de vista esperpéntico.

Las primeras secuencias del film —tras unos créditos en los que la cámara, demiúrgica, sobrevuela Madrid [...]— constituyen un buen ejemplo de la capacidad de Nieves Conde para imbricar lo general en lo particular e ir constituyendo su [...] *punto de vista* sobre los acontecimientos narrados. [...] Aunque la cámara se había colocado al inicio de la secuencia [...] a la altura de su ventana, mientras esperamos la salida de Evaristo a la calle, el aparato prefiere situarse en la acera de enfrente, oblicuo con respecto al edificio y en fuerte contrapicado, de forma que el encuadre inaugural de la toma únicamente nos permite ver el piso superior [...] y sólo una vigorosa panorámica descendente nos sitúa de nuevo, digamos, «a la altura de la calle» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 101-102).



Picado final con la casa en la calle de *El Inquilino*, 1957.

La cámara a vista de pájaro parece querer contar la vida en su cariz simultáneo y abstracto, y luego se acerca al individuo corriente, al hombre medio atrapado por la vida encarnado por Fernán-Gómez. Poco a poco se va despidiendo de su dignidad y se va deshumanizando en sentido simbólico. La obra termina casi como empezó, con la cámara elevada, observando desde arriba a ese mismo personaje, fingiendo estar en su casa aunque ahora su casa sea la calle.

Histriónico, ganado ya por la triste farsa que lo ha vencido, se aposenta en una esquina y clava en el muro externo del edificio su diploma de «Auxiliar de medicina y cirugía». Una multitud curiosa se arremolina en torno a ese simulacro de vivienda al aire libre. «¡Pasen, señores, pasen, que es gratis! —les grita—. ¡Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar... ¿Lo ven? Yo ya resolví mi problema... [...] Es entonces, sólo entonces, cuando la cámara se eleva, en plano general fuertemente picado, y nos ofrece un gran plano de la concurrida calle mientras surge, sobreimpresionado, el final definitivo. [...] Uno de los manifiestos disidentes más demoledores del cine de la década (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 110).

La casa es el escenario, o el campo de batalla, y la mirada desde arriba lo convierte en una celda más del panal de abejas que representa el vecindario, una viñeta entre otras tantas del tebeo tragicómico de la realidad. Y, por supuesto, al final de nuestro camino grotesco está el esperpento más abstracto, y en él, la visión desde arriba que precisa para observar con distanciamiento, distorsión y esquematismo. *La caja blanca* como deformación de plano, gesto definitivo de individualidad creativa y el final de nuestro camino.

Desde la cima expresiva alcanzada [...] en la secuencia de la «caja blanca», recogida por un punto de vista alto de la cámara que representa ese límite abismal alcanzado por la escritura, la mirada retrospectiva ofrecida sobre el realismo fílmico español deviene finalmente en gesto expresivo de individualidad. [...] Expone lo inevitable, el encuentro subjetivo con «lo real de la representación» (fílmica) al que está abocada la escritura neo-realista. Pues sería esta exploración subjetiva de lo real de la representación fílmica, un terrero (sic.) por el que con anterioridad se había adentrado la modernidad pictórica a través de una puesta en abismo de la representación, la nueva preocupación que marcaría el inicio de una nueva etapa en el neorrealismo italiano (realismo objetivo/realismo subjetivo). (Antón Sánchez, 2008: 42).

La visión estelar ha encontrado su milagroso devenir sin apenas modificar sus perspectivas de simultaneidad, distanciamiento y parálisis. El cine mira con opinión, con crispación y con abismo grotesco un mundo por el que ha pasado el inquebrantable muro de la guerra.

3.3. La sintaxis del grotesco: la estructura en retablo.

Una vez explicada la tonalidad grotesca en su mínima unidad morfológica, y entendiendo que el plano-secuencia grotesco sabe mirar con opinión la realidad que muestra, ahora nos centraremos en la siguiente unidad formal: la sintaxis. La estructuración sintáctica de nuestro cine grotesco organiza esas unidades morfológicas, esos planos que privilegian el punto de vista ante el documento, para crear un orden muy determinado. Veremos cómo nuestro cine prefiere estructurar de modo elíptico y simultáneo, favoreciendo la sensación de lo colectivo. Este montaje de realidades esquemáticas, sintéticas y crispadas recuerda a la plasmación estructural de un retablo, por eso este capítulo tendrá dos secciones: una primera en la que se esboza a grandes rasgos el influjo de la pintura de tradición popular costumbrista como huella eterna y esencial del grotesco; y una segunda dedicada al retablo, estructura de tipo pictórico que por sus especificidades de fragmentarismo y simultaneidad fabrica un nuevo tipo de orden sintáctico, tan moderno como tradicional, que acentúa la abstracción del montaje neorrealista.

a) El fotograma puede ser un lienzo.

*Todas las escenas el ojo las abarca de un vistazo,
como si el espectador estuviera encima de un campanario y fuera de la acción.
La mirada a la cual nos convida Brueghel (igual que El Bosco)
es una mirada a la vez crítica y moralizante,
por ser una vista desde lo alto.*

Rodolphe Stembert

Resulta demasiado ambicioso realizar un recorrido por la iconografía tradicional para percibir las huellas del grotesco, pues es un elemento esencial para analizar en profundidad las fuentes antropológicas del carnaval, así como el mundo de la escenografía teatral y su correspondiente herencia en el cinematógrafo⁸⁰. Pese a reconocer, por tanto, que las líneas que siguen en modo alguno van a ser exhaustivas, hemos considerado necesario hacer una sucinta introducción relativa al peso que ha tenido la pintura, sobre todo aquella tradición pictórica de corte costumbrista que se acerca al grotesco en la fabricación de la tonalidad que en este trabajo se estudia.

⁸⁰ Reenviamos a textos de gran calado, todos ellos ya citados, dedicados con mayor profundidad al contraste con la pintura. Encontramos los exhaustivos estudios acerca de la herencia expresionista y goyesca de Valle-Inclán que escribió José Antonio Hormigón, así como, ya en materia cinematográfica, al trabajo de Carlos Colón dedicado a Fellini, y al De Gaetano dedicado al cine de tono grotesco en la Italia entre los años cincuenta y ochenta.



Representación con fuerte influjo solanesco del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* dirigida por José Luis Gómez en 1995.

El origen del grotesco pictórico es tan impreciso como el concepto mismo de grotesco, pues este tipo de expresiones artísticas, como ya hemos ido viendo, han estado siempre vinculadas a la frontera, a la tenue pero firme superación de la norma; por eso no es extraño que asociemos grotesco a artes incómodas, censurables e incluso prohibidas⁸¹. Lo que creemos que todas ellas coinciden en reflejar es una consciente y deliberada superación de lo normativo, particularmente de la norma realista (y, con ello, del concepto de *Mimesis* aplicado al arte tradicional), en favor de un contenido soterrado, divergente, incómodo y fronterizo. Ejemplo paradigmático de ello sería tal vez lo que le ocurre al

arte de la Europa occidental durante la última etapa medieval, en la que la discreta y sutil mimesis del mundo sagrado va poco a poco impregnándose de imperfección para así acabar incluso reformulando el canon y el concepto mismo de realismo. En realidad, como ya vieron Bajtin o Keyser, todo el recorrido de arte costumbrista-grotesco podría inaugurarse con la pintura costumbrista holandesa, particularmente a partir de Brueghel y El Bosco. Fueron ellos quienes reformularon la armonía para dejar entrever una realidad soterrada bajo los cimientos del orden⁸². Realidad que, en sus pinceles, se baja de los altares para retratar la imperfección, y por ende, la fealdad, la animalidad, incluso la monstruosidad.

Contemporáneo de un tiempo convulso, (El Bosco) plasmó las visiones que salían a su encuentro, sin apercebirse acaso ni siquiera de que tales cuadros hacían saltar por los aires los límites y la función religiosa —pues eran altares— con cuyo motivo eran pintados. Pieter Bruegel el Viejo, en cambio, ya no pintó altares. Y precisamente ese abandono del espacio de la iglesia como contexto de realización de la pintura testimonia una de las mayores transformaciones que sufre el arte en el transcurso del siglo XVI. Ahora bien, Bruegel tampoco pinta visiones «libres» del mundo nocturno. Su peculiaridad radica en hacer irrumpir la nocturnidad, el abismo y el clima perturbador, que había tomado prestados del imaginario de El Bosco, dentro de nuestro propio mundo hasta conseguir sacarlo de sus casillas (Keyser, 2004: 61).

Ya en el quiebro ilustrado vendrá el grabado satírico, donde brilla con maestría William Hogarth, quien abre la puerta a la que será lección magistral: Goya. El aragonés consigue reunir

⁸¹ Casos, por ejemplo, como los grutescos decorativos de quienes hereda su nombre, las ilustraciones de contenido erótico o incluso los *graffiti* de contenido ofensivo o perturbador, todas ellas enormemente populares en la Roma Imperial.

⁸² Aquí resulta esencial referirse a la *Divina Commedia* de Dante como fecundo punto de partida literario.

esos antecedentes: el sentido polifónico del costumbrismo, la relevancia crítica de la actualidad y la utilización, ya plenamente moderna, del grabado, que consigue contar la vida y retorcerla sin piedad. De ahí, a sus herencias expresionistas y al cómic en su sentir *bozzettistico*, del que ya se ha hablado, hay sólo un paso: el paso de la vanguardia, y de la mano de ésta, el cine.

Como ya vimos al inicio de esta investigación, la intelectualidad vanguardista conoce bien la pintura, y se suele coincidir en considerar la preeminencia de lo visual frente a lo literario en las disciplinas artísticas más en contacto con el cinematógrafo, como es el caso del teatro satírico-grotesco nacido en los albores del Expresionismo. De hecho, reiteramos que por muy importante que nos parezca la palabra en un teatro como el de Valle-Inclán, sobre cuyo lenguaje han corrido ríos de tinta, él mismo nos dijo que «el oído es inferior a la vista en la escala de las percepciones» (Barreiro, 1995: 512). Luego habrá un teatro más interesado en la cadencia filosófica del discurso, sin duda esencial, pero en las distorsiones del grotesco expresionista, lo visual siempre es más importante, pues es de donde deviene el distanciamiento y el esquematismo⁸³, y donde se aplican las torsiones caricaturescas, la animalización y el bestialismo del cuerpo, la representación pictórica de lo puramente instintivo:

Aun cuando Valle-Inclán no fuera influido directamente por el arte expresionista, sabemos que siempre mostró gran interés por las artes plásticas. Así, pues, es fácil sospechar que la afinidad que se desprende entre su nueva estética y la del expresionismo fue condicionada por antecedentes pictóricos que ambos tuvieron en común. [...] No cabe duda de que es el Goya de los *Disparates*⁸⁴ [...] el que más presente tuvo Valle-Inclán por la eficacia con que vio fustigarse ácremente la insensatez del mundo, la hipocresía y el parasitismo. El pintor lo hace también equiparando al hombre a un animal. [...] Valle-Inclán vio en este Goya de los grabados el recurso expresionista de la «ambivalencia de las formas» por medio de la cual «saca a luz la índole bestial de los instintos» (Jerez Farrán, 1989: 100-101).

La imagen parece vencer a la palabra, por lo que el escenario teatral o cinematográfico se convierte en un lienzo en movimiento en el que el pintor/titiritero mira desde arriba, con la mirada afilada y distanciada de algunos de nuestros más consolidados artistas del pasado:

Los precedentes plásticos del esperpento están en el Prado, en el surrealismo grotesco del Bosco de «El Jardín de las Delicias» o «El Infierno», en el naturalismo grotesco de los bufones y enanos de Velázquez. La influencia fundamental, confesada, reconocida y teorizada por Valle, es la de Goya [...] el grotesco como mecanismo consciente para distanciarnos del

⁸³ «Se han puesto de relieve, también en Italia, las relaciones entre esperpento y cubismo. El cubismo se refiere naturalmente a las artes del espacio, y un elemento espacial es inherente a la representación teatral, mientras el texto escrito se recibe necesariamente sólo en el tiempo. Por lo demás, el elemento lúdico implícito en el esperpento, "lo grotesco por lo grotesco", es más aceptable en la escena que en la lectura, [...]: a [sic.] teatro, al contrario, va uno también para divertirse, y la recepción teatral es esencialmente una recepción colectiva. Acertadamente Franco Bacchelli (1966), en su escrito *Una Salomé "de cartón" en el teatro di Valle-Inclán*, colocó el esperpento valleinclanesco (en el caso específico de *La cabeza del Bautista*), o al menos su reciente recepción, en el contexto del neopresionismo teatral y cinematográfico» (Meregalli, 1986: 40-41).

⁸⁴ Tantas veces concebido como antecedente directo del expresionismo.

objeto y analizarlo implacablemente a nuestros ojos. Para descubrírnos la realidad de los personajes de corte, los fantasmas de nuestro subconsciente, la bestialidad nada heroica ni 'romanticoides' de la guerra, la tortura, la privación de libertad, la represión, etc. (Hormigón, 1972: 356).

Por su parte, el cine de creadores de los cincuenta al estilo de Fellini, Berlanga, Monicelli o Ferreri también ama la pintura de los primitivos, locos y grotescos, a los que nunca dejará de homenajear. En sus cautivadoras imágenes de plazas, procesiones, carnavales, comidas al aire libre, desfiles fascistas o bodas provincianas siempre hay un devenir grotesco en esas escenas de gentíos desordenados, por eso no extraña que éstos citen constantemente a los pintores que hemos venido mencionando. Así nos lo decía, por ejemplo, Fellini a propósito de un proyecto frustrado sobre el *Infierno* de Dante, cuya visión resultaba inconcebible sin estos pintores: «Il progetto è seducente, mi piacerebbe fare una oretta di immagini manicomiali, schizoidi, l'inferno come dimensione psicotica, riproponendo Signorelli, Giotto, Bosch, i disegni dei pazzi: un infernetto brullo, scomodo, stretto, obliquo, piatto...» (Grazzini, 1983: 23). Fellini vuelve a mencionarlos al hablar del paisaje, esencial portador de emociones. Los ya mencionados Brueghel o El Bosco son, según él, prematuros surrealistas: «si el paisaje refleja un estado de ánimo, el espectador encuentra en la pantalla un espejo que arroja luz al mismo tiempo sobre él. Debiendo pues, dar al paisaje una forma animista, soy en cierto modo surrealista, como Giotto, Botticelli, El Bosco, Brueghel y Uccello lo fueron antes de que existiera el propio término» (Colón, 1989: 255). Como ya se ha apuntado, el fin de siglo amplía las fronteras de la estética. En España, la pintura se había acogido definitivamente al grotesco, creando esa tan reconocible *pintura negra*. Los pintores coetáneos a Valle parten de los grandes grotescos del pasado, siempre los mismos nombres repetidos una y otra vez: Brueghel, El Bosco, Hogarth, Goya... del mundo de lo polifónico asoma con potencia la distorsión grotesca.

Todo ello es parte de la necesidad compulsiva del esperpento de comunicar una idea de manera plástica por medio de la deformación, bien sea reduciendo al ser al grado de animal, monigote o bien a una máscara. Es ésta una característica privativa de las artes plásticas que pasó a ser también la idea motriz del expresionismo plástico y literario, como anteriormente se había visto ejemplificado en las pinturas de Ensor en el plano nórdico y Solana en España, ambos de los cuales muestran haber sido influídos por Goya. El nexo de todo ello está en lo que Felix Schwartzmann ve como intrínseco al arte deformador [...] y que consiste en que «las deformaciones de las imágenes revelan... la condición ontológica de cosas o personas, porque desrealizarlas estéticamente equivale a descubrir su realidad más profunda»⁸⁵. Son estas mismas intenciones las que alientan en el seno del esperpento (Jerez Farrán, 1989: 109).

Así lo suscribe Juan Antonio Hormigón, quien considera a Gutiérrez Solana como otro «esperpentizador temático en sus pinturas de caballos desventurados, entierros delirantes, personajes sórdidos» (Hormigón, 1972: 356-357). Resulta interesante recordar, a este respecto, la

⁸⁵ Véase Schwartzmann, *Teoría de la expresión*, p. 326

adaptación del *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* que dirigió José Luis Gómez para el Teatro de la Abadía en el año 1995⁸⁶. En ella, Gómez intercalaba las sucesivas obras del retablo con escenas carnalescas, evidentemente inspiradas en Goya, pero sobre todo en Solana, algo que consideramos muy cercano a las pretensiones de Valle-Inclán. Sigue diciendo Hormigón que «la capacidad para la percepción plástica de Valle es bien sabida. Conocía de memoria los cuadros y pintores de que hablamos» (Hormigón, 1972: 356-357), pues además de aficionado, era un profundo conocedor de la pintura, tanto de su época como del pasado. Le unió estrecha amistad con el ya mencionado Gutiérrez Solana, con Julio Romero de Torres, con Ignacio Zuloaga, y sobre todo con Ricardo Baroja, excelente grabadista y hermano de Pío, otro gran exponente de la vanguardia modernista de fin de siglo. La huella de cualquiera de estos pintores coetáneos de Valle puede sentirse en las sombras alargadas del gallego. Jesús Rubio, en su estudio a propósito del *Retablo* ha encontrado las motivaciones que residen detrás de la plasticidad de nuestro grotesco más universal, unas motivaciones que tienen que ver con la frontalidad y la esencialidad del cuadro:

Esta voluntad de a partir de lo concreto remontarse a lo esencial, logrando darle a lo anecdótico una dimensión eterna por el arte, se encuentra entre los intereses medulares de Valle, que se afanará siempre en lograrlo. Y nada tiene de extraño por ello que al volver a escribir sobre Romero de Torres con motivo de su presencia en la Exposición Nacional de 1912, resaltara otra vez en él como sutileza de su arte, su poder de visión y evocación, que le permitían trascender lo inmediato⁸⁷. Capacidad de visión y de evocación son pilares básicos del arte simbolista intentado entonces (Valle-Inclán, 1995b: 81).

Les unía una estrecha amistad y una mutua admiración. No convendría olvidar que es con Romero de Torres con quien Valle comparte la única intervención cinematográfica que llegó a término: Valle aparece en 1927 en una película de Francisco Gómez Hidalgo titulada *La mal casada*, tan sólo recuperada parcialmente⁸⁸, en la que se ve a la actriz María Blanquer posando para el pintor en su estudio, mientras Valle-Inclán la observa extasiado.



Valle junto a Romero de Torres y la actriz María Blanquer. *La Mal Casada*. Francisco Gómez Hidalgo, 1927.

⁸⁶ Ver imagen de página 278.

⁸⁷ Rubio cita a Valle en su artículo «Romero de Torres» en *Nuevo Mundo*, 30 de mayo de 1912.

⁸⁸ «Hizo de actor, que yo sepa, al menos en la película de Hidalgo, “La malcasada”, una especie de cinema-verité contra Primo de Rivera, basado en entrevistas a personalidades ilustres —aunque el film era mudo, lo que me parece una genialidad desde el punto de vista político—[...]. (Esta referencia tiene un doble interés: por un lado, demuestra la solvencia de Valle-Inclán como personaje público bien representativo, y por otra, hace ver que estaba tan cerca del mundo de la entonces —y ahora— incipiente cinematografía española, como para asistir a un rodaje en el que vería la mecánica y la parafernalia del nuevo arte del cine» (García Sánchez, 1998: 18).

Una curiosa bienvenida al cine con tintes pictóricos que nos dejó el gallego en herencia.

Ahora bien, volviendo a lo concerniente a la pintura, lo mismo podríamos decir del panorama de cine grotesco al que nos acercamos. Tras la época del neorrealismo de urgencia, el del documento de guerra, se recupera el cuidado por los planos y la estructuración de la obra fílmica, y se recurre con frecuencia a la tradición pictórica en busca de referentes.

Tanto los unos como los otros se adscribirían fácilmente a lo que podríamos concebir como pintura carnavalesca, entendiendo esta concepción como la preferencia por presentar un fresco colectivo y polifónico donde se privilegie la plasmación de escenas de tipo festivo y popular. Todas esas historias cotidianas vienen observadas por el pintor desde una posición superior, con distanciamiento, y por los resquicios del lienzo se acaban colando las gotas de crítica social. No extrañará, tampoco, que también se haya relacionado a Fellini con Goya:

Muchos films de Federico Fellini nos recuerdan algo del mundo creativo de Goya [...] el contraste entre escenas de multitudes alegres y, a veces, alocadas, con otras de intimidad y ternura; secuencias que hablan de la enorme capacidad de inventiva y poder de fascinación para atraer a los espectadores. El lenguaje pictórico de Goya y el cinematográfico de Fellini parecen hermanarse en pro de una creatividad única siempre espectacular y fascinante (Arumí, 1996: 258).

Veremos que el fotograma se convierte en un inmenso y necesario lienzo donde se siente la huella de los pintores y viñetistas más grotescos de la tradición. No son pintores de la misma tradición, tampoco pertenecen a una misma corriente ni son de la misma generación; les separan enormes diferencias. El grotesco no entiende ni siquiera de autores, pues a veces se puede caminar por sus oscuros laberintos durante sólo una etapa, como es el caso de un Francisco de Goya⁸⁹. Sin embargo, son siempre los mismos, sus nombres resuenan constantemente entre los artistas de la vanguardia expresionista primero y entre la vanguardia de los *otros neorrealismos* más tarde. No nos parece en absoluto casual que así sea.

Lo grotesco no entiende de definiciones taxativas, ni de fronteras claras, sólo parece entender de temperamentos. Ese temperamento será el que lleve a los ojos de la máscara del costumbrismo más tierno a los abismos enmascarados del esperpento.

⁸⁹ Como ya dijimos en capítulos precedentes, entre sus cartones y sus pinturas de la Quinta del Sordo indudablemente ha pasado toda una guerra y sólo se podrían considerar como grotescas sus etapas de madurez.

b) El retablo como escenario. El escenario como retablo.

RETABLO: *Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción [...]. Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos.*

Covarrubias⁹⁰

En su introducción a la edición de las *Divinas palabras* de Valle-Inclán, Gonzalo Sobejano plantea esta obra, antecedente inmediato a la generación del esperpento, en términos de iconografía religiosa. Como en los retablos, las escenas cierran abruptamente o son autónomas, pueden incluso ser simultáneas; por eso Sobejano recupera el concepto de retablo para referirse a las obras de Valle como una suerte de continuidad de lo discontinuo que avanza estructuras pre-cinematográficas: «Cada una de las veinte escenas plasma una situación perceptible como única dentro de un espacio propio, y la adición sucesiva de esas escenas entrega finalmente (y la integra) la segmentada ejecutoria de un retablo; o, saltando del Medievalismo a la Vanguardia, el proceso de secuencias de una película» (Valle-Inclán, 2006a: 15).

Así, las escenas de *Divinas palabras*, que Valle-Inclán divide en jornadas, parecen no terminar de generar una clara cronología narrativa, tan sólo plasmar cuadros más o menos estáticos, caprichos goyescos sin aparente interconexión más allá de la mera aparición de títeres, monstruos, sombras espectrales y otros despojos (casi) humanos. Entonces, en la culminación de su etapa rural, Valle inventa el que será, creemos, su primer retablo. Un retablo que algo tiene, también, de enjambre de abejas, del que se saca alguna enseñanza de la vida mítica y mística, al modo de la iconografía religiosa.

⁹⁰ Así lo define en su *Tesoro de la lengua* (1611), y así lo recoge Jesús Rubio en su prólogo al *Retablo de la avaricia...* Nos interesa destacar este comentario: «lo que conviene retener es que el asunto del *retablo* es una historia de devoción o que tiene que ver cuanto menos con el ámbito religioso. De otra parte, el que, por *representar* los titiriteros con sus muñecos capítulos de la historia sagrada, se acabara llamando retablo a esa representación» (Valle-Inclán, 1995b: 65). Ni siquiera aquí nos alejamos del títere, sin duda Valle tenía en mente la relevancia que habían tenido estos retablos extendidos durante el XVI. No extrañará al lector a estas alturas que los exportadores de estos títeres, esos *extranjeros* a los que se refiere Covarrubias, fueran eminentemente italianos. Muy célebre fue, por ejemplo, el cómico Trástulo, tan célebre que don Quijote lo usa como adjetivo para referirse a Sansón Carrasco. Trástulo fue autor e intérprete de un Arlequino que divirtió a Felipe II, tal y como recuerda la edición del *Quijote* anotada por Sancha (1797-98). «A este sucedió Juan Ganasa, que, sin embargo de la lengua extranjera (sic.) en que representaba, tuvo mucho aplauso, y ganó mucho dinero», sigue diciendo Sancha. El éxito de estos comediantes, recordemos que es momento de expansión por todo el sur de Europa de la *Commedia dell'Arte*, provocó que incluso los titiriteros hispanos se expresasen en un «macarrónico italiano, como ocurre con los embaucadores Chirinos y Chanfalla del *Retablo de las maravillas* cervantino», recuerda Rubio (*ibíd.*). No cabe duda de que para la utilización terminológica de «retablo» que hace Valle-Inclán, Cervantes es el incuestionable referente, y tampoco hay duda de que juega tanto con la conceptualización de retablo religioso, como *también* con la de retablo maravilloso, de títeres y *commedia dell'arte*.

Algo similar proponía Darío Villanueva en torno a la *Visión estelar*. Una vez emprende su viaje en avión y se le revela el esperpento, «Valle supo anticiparse en la acuñación de un esquema narrativo que ha tenido gran rendimiento en la novela y el cine europeos y americanos a la hora de reflejar una sociedad muy distinta a las inmediatamente anteriores» (Villanueva, 2005: 104). La simultaneidad, la reducción del tiempo a su esencia y su consecuente elipsis se pueden entender como un pionero y rudimentario modo de montaje teatral o cinematográfico. El uso consciente de esta simultaneidad aplicable a su modo de narrar anticipa lo que nosotros con Sobejano entenderemos como retablo narrativo-simbólico. Como bien expresa Jesús Rubio:

En el uso del término *retablo* gravita una rica tradición [...]. Valle-Inclán acoge las acepciones fundamentales referidas al mundo artístico: pintura o escultura con relieve sobre tabla, composición que integra varias obras y que, a la vez mantienen su autonomía. [...] Las posibilidades metateatrales del artilugio o las figuras relacionadas con el mundo de la farándula dejan una estela permanente en su obra tan rica en formas teatrales reflexivas, con personajes cómicos como protagonistas, en suma, tan sabiamente teatral (Valle-Inclán, 1995b: 64-66).

El concepto de retablo nos parece acertado pues está incuestionablemente enclavado en la tradición de lo católico-mediterráneo y sin embargo, su sugerente simultaneidad permite abrir la puerta a un tipo de narración moderna, estilizada, incluso diríamos abstracta, que sin duda tiene, como esperamos explicar, paralelismos claros con el montaje intelectual del cine



El retablo de la catedral de Gante, Jan y Hubert van Eyck (1432), multiplicidad de personajes y secuencias, unidas por la metáfora.

más moderno. Una de las pretensiones de Valle-Inclán era precisamente llevar al teatro a una nueva dimensión narrativa, y para ello, el cine era un incuestionable modelo. Hacemos uso de la terminología de montaje intelectual a partir de las tesis de Eisenstein⁹¹ debido a que todo retablo fabrica una continuidad discontinua permisiva con las asociaciones intelectuales y las concepciones simbólicas que hace nuestra percepción. Se trata por tanto de una narración, pero no es una narración *narrativa*, permítasenos la redundancia, sino por el contrario, una narración elíptica.

⁹¹ Término acuñado por el soviético en *Hacia una teoría del montaje*. El montaje intelectual, dirá son «juegos de asociación de imágenes de manera más o menos arbitraria que debían conducir “psicológicamente” en el espíritu del espectador hacia conceptos y después hacia ideas preestablecidas por el cineasta» (Eisenstein, 2001: 81).

Esto mismo ocurrirá con sus celebérrimas *Luces de Bohemia*, cuya primera edición (luego corregida) data del año 1920. Nadie duda de la importancia de la pareja protagonista, pero el propósito de Valle es también, o sobre todo, plasmar la vida bohemia del Madrid más «absurdo, brillante y hambriento» (Valle-Inclán, 2010: 38) y hacerlo a vista de demiurgo, con los ojos de las estrellas como había dicho en su *Visión estelar*, para así esbozar un auténtico retablo goyesco de las vidas más desvencijadas de la capital. No añadimos, sin embargo, las *Comedias Bárbaras*, que parecen estructurar la tragedia de don Juan Manuel de Montenegro desde un concepto trágico más convencional.

Sin embargo, la estructura externa de sus obras teatrales de más calado tienen una consciente y deliberada organización sintáctica a modo de retablo. Empezaremos por las cinco últimas obras de Valle-Inclán, reunidas en 1927, que se bautizaron no por casualidad como *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*⁹², jugando además, con la *oximorónica* conjugación del concepto religioso de retablo y la mención de dos pecados capitales. Valle estructuraba formalmente sus obras con una enorme rigurosidad, así pues, estas cinco piezas se colocan en orden simétrico por extensión y por nombre: la tragedia en posición central, secundada a ambos flancos por dos piezas más breves, melodramas para marionetas, y otras dos aún más breves, autos para siluetas⁹³. La figura geométrica que describe esta estructura recuerda sin duda a un retablo. Dice Rubio en el prólogo a la obra:

Las cuatro «tablas» laterales del *retablo* se agrupan de dos en dos, no sólo por su posición, sino también por sus indicadores genéricos: ocupan los extremos *Ligazón* y *Sacrilegio*, «autos para siluetas», mientras que *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, más cercanas a la tabla central, habían sido calificadas como «novelas macabras» y ahora lo son como «melodramas para marionetas». La simetría en los títulos se apura hasta el punto de que tienen el mismo número de palabras. Valle invita no sólo a *leer* sino a *ver* su libro, abrirlo es recorrer la cortina tras la cual se descubre un *retablo* que *representa* (Valle-Inclán, 1995b: 67).

Siguiendo las tesis de los críticos valleinclanianos, esta sería la estructura externa del *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, claramente paralela al formato de retablo tradicional:

⁹² Aquí resulta inevitable referirse a los excelentes estudios críticos que hacen un análisis estético acerca del retablo, aunque reduzcan su estudio al caso paradigmático del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Encontramos por ejemplo en artículo de Paul Borel en *Ínsula* «Reflexiones sobre un retablo», y el apartado acerca del *Retablo* en *The theatre of Valle-Inclán* de Lyon, así como el prólogo de Jesús Rubio para la edición de 1995, en el que ya se especifica esta estructura externa en retablo (1995b: 67).

⁹³ La terminología formal utilizada por Valle no es inconsciente de las connotaciones de los términos. *Autos*, al estilo de las *moralidades* de los ejemplarizantes autos sacramentales, aunque esta vez se destinen a siluetas, a seres «enajenados o vacíos, sombras apenas que inquietan en un mundo misterioso e impenetrable» dice Jesús Rubio (1995b: 70). Y *melodramas*, terminología que acoge cariz del teatro más exitoso (y también manido) del XIX, pero también del Grand Guignol, del Teatro dei Piccoli de Podrecca, del folletín, y por supuesto del cine, recordemos que estamos en los últimos años veinte. Y aquí, Valle lo acompaña de un destinatario como es la marioneta, otro nuevo ejemplo de la deshumanización del personaje de la que se hablará en el siguiente capítulo.

<i>Ligazón</i>	<i>La cabeza del Bautista</i>	<i>El embrujado</i>	<i>La rosa de papel</i>	<i>Sacrilegio</i>
Auto para siluetas	Melodrama para marionetas	Tragedia	Melodrama para marionetas	Auto para siluetas

Pero el concepto de retablo no queda reducido a la superestructura de la obra. También penetra en la disposición enigmáticamente pictórica de la puesta en escena. Así lo había intuido ya por 1931 el crítico Melchor Fernández Almagro⁹⁴ al ver representada la pieza *El embrujado*, quien apreciaba la quietud de la secuenciación de la obra, como propias de un retablo pictórico. «El embrujado, en pie sobre la escena, gana cuerpo, volumen, plasticidad, y pierde, naturalmente, matices de la expresión literaria [...]. Lo que no adquiere —y parece extraño— es movimiento. Y eso que es rico de acción [...]. Pues bien; con ser movida de lances, la obra resulta con quietud, efectivamente, de retablo» (Valle-Inclán, 1995: 24).

Está clara la necesidad de nuestro autor por acercarse a las cinco piezas desde la plasticidad y la sugestión de la pintura. Pero la escritura en retablo no se reduce al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Como hemos visto, *Divinas palabras* parece aventurar una narración ya secuencial y segmentada, y algo parecido ocurre con *Martes de Carnaval*, tanto en su secuencialización como en la construcción de la estructura externa de las obras. En esencia, hablamos de tres piezas, una trilogía de nuevo simétrica, con dos obras breves en los flancos, *Las galas del difunto* y *La hija del Capitán*, y una tragicomedia central, *Los cuernos de don Friolera*. Esta obra central es más extensa y más compleja, pues va acompañada por un prólogo y un epílogo ya mencionados que sirven como poética para el esperpento. Estas piezas fueron reunidas en 1930 aunque se escribieron por separado y años antes (*Los cuernos de don Friolera* junto con su prólogo y epílogo data de 1921, *Las galas del difunto* de 1926, y *La hija del capitán* de un año después). Aun así, lo que nos interesa observar es que también en el conjunto de *Martes de Carnaval* hay una estructura externa similar al retablo. De hecho, es en su construcción como obra completa donde vemos la profunda preocupación que sentía Valle por fabricar estos conjuntos de piezas aisladas que giraban, como en el caso del *Retablo*, en torno a temas paralelos. En este caso, Valle reflexiona acerca de la guerra, el ejército, el honor, y sus grotescas consecuencias, y esas ideas sobrevuelan por la obra en su conjunto, de manera simbólica y elíptica, como si se tratase de una narración hagiográfica propia de un retablo de iglesia. Esta sería la estructura de *Martes de Carnaval*, a la cual podríamos asociarle la misma estructura en retablo:

⁹⁴ Crítica en *La voz* del 12 de noviembre de 1931 citado por Rubio en el prólogo al *Retablo*...

<i>Las galas del difunto</i>	<i>Prólogo</i>	<i>Los cuernos de don Friolera</i>	<i>Epílogo</i>	<i>La hija del Capitán</i>
Esperpento	Poética	Esperpento	Poética	Esperpento

Todas las piezas de estas obras podrían estructurarse como cuadros simbólicos inconexos del retablo que es la obra en su conjunto, dado que son imágenes inconexas⁹⁵. Sin embargo, existe una narración superior que las une casi a vista demiúrgica y construye a partir de ellas toda una narración simbólica al modo en que lo hacen las moralejas ejemplares que se extraen de la vida de los santos, como toda buena alegoría. Estas alegorías nos sirven para pintar significados abstractos, lo que deriva de la avaricia y la lujuria, es decir la muerte, en el primer caso; lo que deriva de los desastres de la guerra en el segundo, es decir, la muerte de nuevo.

Esta estructura de retablo conecta con un definitivo uso del montaje fílmico, el ya mencionado *montaje intelectual* de Eisenstein, una estructura cinematográfica que precisa de un espectador que dé un sentido lógico a aquello que observa. El significado que sacamos no nos viene dado de modo convencional, sino que es fruto de una reflexión en cierto sentido sintáctica que ocurre cuando unimos las diversas secuencias y les atribuimos un significado. No extrañarán, entonces, palabras tan paralelas como éstas: «El mundo se organiza para él [Valle-Inclán] en signos plásticos que luego se traducen en metáforas», dice Francisco Nieva (Nueva, 1988: 216), es decir, que el autor proporciona los signos plásticos y espera que el espectador les encuentre un sentido metafórico igual que los símbolos religiosos encierran siempre un mensaje alegórico.

Así pues, el retablo sirve, además de como escenario, como un proyecto estructural para la sintaxis del relato. El teatro grotesco nos abre la puerta a esta peculiar manera de renovar la narración que, aun siendo novedosa, recurre a uno de los modelos más tradicionales, ése que plasma la información metafórica a través de imágenes elípticas con una cierta tendencia a la frontalidad pictórica, cerradas en sí mismas y sin embargo interconectadas, propias de un relato más grande.

Una narración relativamente paralela se podría encontrar en el conjunto de las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos, algo así como los cartones de Goya unos cuantos años después, o esas célebres *Escenas andaluzas* de los hermanos Álvarez Quintero, ésas que tanto éxito tuvieron en el escenario de fin de siglo, siempre un mismo barrio y distintas historietas con personajes entrelazados. Lo que habían sabido hacer con acierto los sainetes decimonónicos era recoger la lección sabia y tradicional del entremés, y, en vez de dilatarlos, que habría sido la opción de la

⁹⁵ A menudo se han representado en el teatro de modo separado o independiente.

comedia burguesa⁹⁶, supieron comprender que en la variedad estaba el gusto: reaparición de personajes, mundanalidad de las máscaras sociales, repetición de *gags* y malentendidos... El sainete se podría entender, creemos, como una conglomeración de muchos entremeses, cada uno representando una escena pero todos parte de un mismo microcosmos social unívocamente comprensible para quien observa: el retablo está servido en la escena. O mejor, la escena se ha convertido en retablo.

Esas escenas costumbristas de Mesonero Romanos y, ante todo, de los exitosos hermanos Quintero fueron las que admiró Arniches, consiguiendo superarlas bien pronto con su peculiar visión del sainete, progresivamente más y más afilado. Unos sainetes que, por cierto, también tenían algo de entregas individuales de un mismo microcosmos en las que los personajes se repetían y reaparecían, en busca de esa empatía de lo cotidiano. Aquellas escenas costumbristas que Valle-Inclán acabó odiando, incluso animando con cierto sarcasmo al fusilamiento de los Quintero, habían tenido en él, a pesar de todo, enorme influencia. De hecho, su crítica se debía más a la proliferación de los epígonos costumbristas y sobre todo a la falta de renovación del modelo en sí, precisamente eso es lo que su esperpento pretende en *Luces*. Como atestigua Zamora Vicente, «es indudable que a una lectura rápida de *Luces de bohemia* nos brota un impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado. [...] Voz de la calle madrileña» (1969: 24), o lo que es lo mismo, el más castizo de los sainetes interpretado con los ojos de la modernidad.

Esas escenas costumbristas recogen las herencias flamencas, de Flandes y también del flamenquismo, para fabricar el enjambre de abejas de una sociedad en tono ácido y melancólico, conscientes de que plasmando efectivamente las escenas propiamente dichas, y poniéndolas unas al lado de las otras, el efecto narrativo y sin embargo anacrónico era de sobra comprendido por el público, pues retomaba (tal vez sin querer) la lección simbólica que se desprende del retablo de los altares que los feligreses veían cada domingo.

Algo parecido nos dice Ríos Carratalá en torno a la estructura del sainete. «Suma de situaciones aisladas o discontinuas, reflejo de ambiente que compensa un argumento débil y convencional, tan sólo un vehículo que da un mínimo orden» (Ríos Carratalá, 1997: 20-22). Habla de una consciente debilidad argumental que precisamente se ve reforzada a través de la suma de situaciones breves, elípticas y discontinuas.

Un argumento, por otra parte, que se convierte en un delgado hilo conductor. Como tal, posibilita que la acción dramática avance sobre una multiplicidad de situaciones descentralizadas en las que el vigor y el gracejo de los diálogos permite a éstos, en ocasiones, independizarse de la narración y abrir espacios aislados de comicidad o humor. [...] La acción dramática es secundaria en relación con la galería de tipos que se muestra, [...] hasta tal punto

⁹⁶ Herencia probable del teatro de Goldoni.

que, combinado con la simultaneidad de espacios y personajes, [...] se convierten en un vocerío caótico donde los personajes apenas son perceptibles como tales (Ríos Carratalá, 1997: 22).

Así pues, parece como si el argumento fuera mucho más débil que la estructura en sí, y como si fuera de ésta de donde emanase la comedia, la empatía costumbrista y la grotesca sátira de todo este entramado.

Los muchos personajes que atraviesan la acción pasando por allí, en una procesión, en un autobús o en un mercado dan esa impresión de vida cotidiana, de gentío, de mundanalidad y de ruido, con todos sus «tipos» esquematizados a través de la comedia⁹⁷. Es de estos inolvidables personajes de reparto de quienes no se pueden olvidar los espectadores, tal y como ya había ocurrido con los personajes míticos y paradigmáticos de la *commedia dell'arte* italiana. Y es que no podemos olvidar que Pulcinella, Colombina, Arlecchino o Pantalone no eran en absoluto los protagonistas del enredo, sino los criados de éstos, los célebres *zanni*⁹⁸. Estas máscaras y sus vituallas varias se hicieron tan enormemente famosas, que generaron una tipificación profundamente asentada en posteriores formatos teatrales, entre otros, la comedia novecentista, el sainete, el *avanspettacolo*, la pantomima o el *slapstick*. Y muy de cerca, el cine cómico que nace de las sombras de la posguerra. Las leves gotas de grotesco, una vez se van oscureciendo, nos llevarán al cine que venimos analizando.

¿Cómo se manipula entonces ese tinte de grotesco? ¿Cómo se retuerce el espejo que mira la plaza del pueblo, y el mercado, y la escuela, y el ayuntamiento, para dar un reflejo grotesco? La respuesta la sabía Valle-Inclán, pero también el mejor sainete: mirando *desde arriba*, con una relativa panorámica de lo que se describe, a vuelo de pájaro, como haría un buen pintor de retablo sobre sus feligreses. Contar, como diría Valle, a través de una «sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente; volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo total sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color —unidas a la prosodia— deben estar en la mente del buen autor de comedias» (Valle⁹⁹ en John Lyon, *The theatre of Valle-Inclán*, 1983: 206-207).

Una vez se ha emprendido el vuelo grotesco, es esencial elegir qué realidad se cuenta y cómo se distorsiona en favor del resultado. Como ocurría en el viejo sainete, se meten en el saco (del escenario) las visiones más grotescas y los personajes más estereotipados para dar esa

⁹⁷ Para mayor profundización acerca del juego de tipificación de grupos sociales que se produce en busca de la tonalidad cómica, señalamos el capítulo «Comic scripts: laughing at people, groups and concepts», en el canónico texto de Charles R. Gruner *The game of humor. A comprehensive theory of why we laugh* (1997).

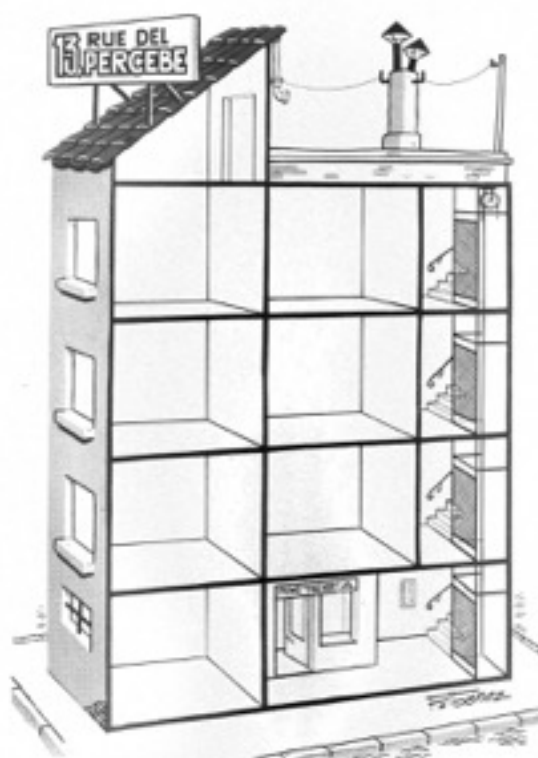
⁹⁸ Personaje muy al estilo del «gracioso» del teatro lopesco.

⁹⁹ Carta a C. Rivas Cherif de 12 de Diciembre de 1922, citada por Lyon en *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983

sensación de espejo de feria, una perspectiva sistemáticamente distorsionada que ya no puede ser más que la visión de un autor-demiurgo que pinta su retablo con alma de titiritero:

Hay sin embargo una relación implícita entre pintura y retablo: En aquélla un Diablo se reía de la situación trágica del pecador a punto de ahorcarse. Es éste el Compadre Fidel, más distanciado de sus fantoches que el Diablo pecador [...] no sólo puede divertirse a costa de Don Friolera, sino que tiene la capacidad dramática de ser él quien crea la situación dramática con la cual se divierte (Cardona, 1968: 238).

Un titiritero fabrica la situación dramática y la hincha, la engorda, la retuerce en busca de la



Plantilla de Ibáñez para el 13 Rue del Percebe.

comedia o de la crítica, o mejor, de las dos cosas, a través de la sátira. Algo que nos recuerda mucho sin duda a la labor del creador de tiras cómicas, que trata de encontrarle el lado gracioso a cosas que a menudo no tienen ni pizca de gracia, y que lo hace, nada más lejos del retablo, a través de viñetas. En principio, estas viñetas sí tendrían una relación progresiva en términos cronológicos y no tendrían porqué ser de múltiples personajes. Sin embargo, se nos ocurre un ejemplo casi paradigmático en el mundo del tebeo patrio que se asocia perfectamente a la estructura de continuidad de lo discontinuo que buscamos en el cinema cómico de los cincuenta y sesenta. Una tira tan exitosa como longeva, creada por Francisco Ibáñez: *El 13 Rue del Percebe*.

En el celeberrimo vecindario de esta viñeta¹⁰⁰ se evidencia la estructura en retablo que venimos analizando en este apartado. Aquí la única continuidad se da en el tiempo, tan sólo con el devenir de las entregas se van institucionalizando los personajes más carismáticos del número 13 de la calle del Percebe; aquellos que con el paso de las sucesivas entregas conservan su vivienda se fijan en una pequeña viñeta concreta en la cual les ocurren un sinfín de desventuras¹⁰¹. Lo interesante, por tanto, es reflexionar acerca de esta continuidad de lo discontinuo que ofrece un tebeo en forma de retablo: todas las historias funcionan de modo simultáneo y sin un fluir narrativo cronológico, cuya única hilazón es la convergencia en

¹⁰⁰ Publicada semanalmente y con relativa continuidad desde 1961.

¹⁰¹ Un poco de modo similar a todos los personajes estereotipados del teatro cómico tradicional, tan sólo al cabo de los años y con el devenir de sus múltiples apariciones fueron fijando sus características propias, que siempre ocurrían en un momento concreto de la historia y en unos espacios determinados del escenario.

un mismo espacio de personajes cotidianos estereotipados y más o menos grotescos. Como recuerda Carlos de Gregorio¹⁰²:

En las primeras entregas de la serie existía cierta continuidad de una semana a otra: vemos por ejemplo cómo crece un árbol junto al edificio, y durante varios meses asistimos al envejecimiento de una parejita que llega buscando piso sin desistir nunca en su empeño. En el verano de 1961 termina esta continuidad y desde entonces las páginas resultan intercambiables entre sí, lo que más adelante facilita la repetición de historietas antiguas sin necesidad de seguir ningún orden (Gregorio, 2003).

En los primeros años del exitoso tebeo, el perfil grotesco de sus criaturas era ciertamente evidente, tanto en el trazo como en la risa tragicómica que generaban. No hay más que recordar las tramas de envidia, hambre, hastío y soledad que plagaban las historias de Ibáñez. Algunos vecinos de la calle del Percebe acabaron incluso incomodando a la censura franquista¹⁰³. Brilla con fuerza la distorsión constante y consciente de sus «tipos», caricaturas que parten del estereotipo cómico (el funcionario, el niño travieso, la vecina cotilla... etc.) pero que se asientan a través de la radicalidad grotesca de su humor, tan cercana al de Fellini, Monicelli, Berlanga o Ferreri. Todo ello presentado a modo de retablo, con el distanciamiento de un demiurgo:

Queda lejos el afán moralizador de muchas historietas de la primera mitad del siglo XX. La renovación del humor iniciada por la revista *Pulgarcito* allá por 1947 alcanza en esta serie uno de sus puntos culminantes. El humor de Ibáñez es a menudo bastante negro, y disfruta llevando al extremo la caricatura de las miserias humanas, que nos resultan cómicas precisamente por su exageración hasta el absurdo. Los personajes dan continuas muestras de su picaresca y de su afán por sobrevivir a costa del prójimo, por el que no tienen ninguna consideración, cuando no son directamente mezquinos e incluso sádicos (Gregorio, 2003).

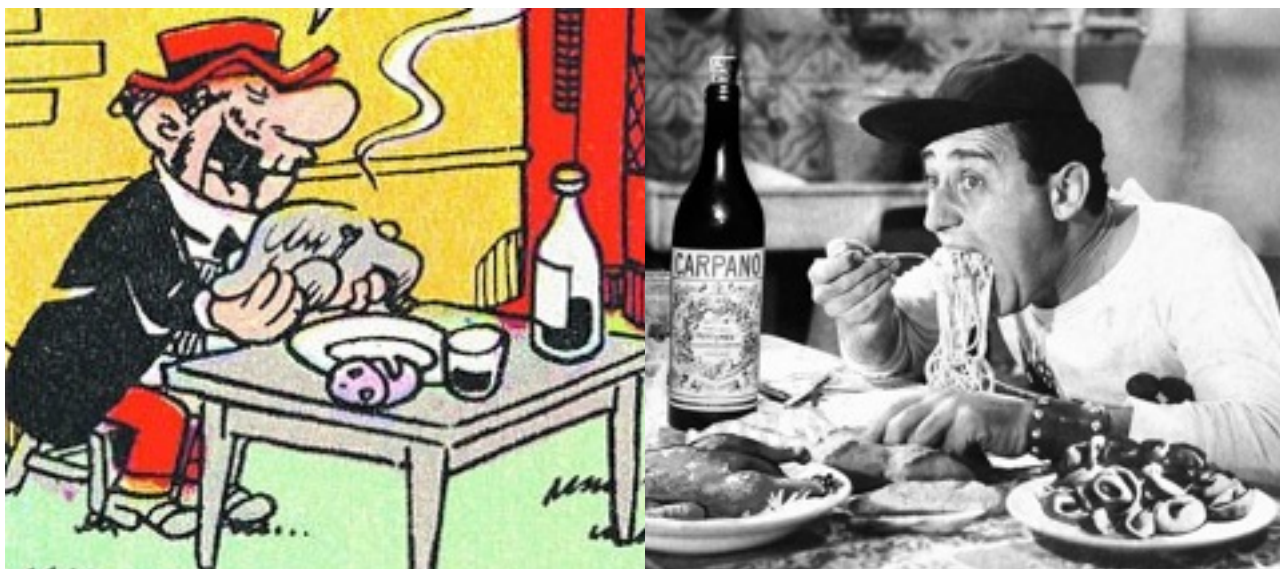
Pulgarcito, como antes lo había hecho *La Codorniz* estaba quitándole el polvo a la comedia moralizadora del pasado, encaminándose a un humor más incómodo, más crítico, y tal vez más propio de nuestro carácter mediterráneo, como lo hacía en Italia la ya entonces clásica revista satírica *Marc'Aurelio*. En definitiva, podemos afirmar que la herencia pictórica del teatro grotesco se recupera en el siglo XX a través de las viñetas más populares de mitad de siglo.

Ahora sí, pasaremos a hablar del cine, pero no habrá que abandonar ni la estructura en retablo ni los efectos caricaturescos de lo *bozzettistico* del cómic. De nuevo, Quintana especifica que la estructuración de las secuencias del cine cómico de la modernidad tiene poco de intriga y mucho de multiplicidad de las secuencias breves, segmentadas y cerradas en sí mismas.

¹⁰² Carlos de Gregorio (2003), «13 Rue del Percebe: el absurdo en la comunidad de vecinos» en *13 rue de Bruguera* [En línea], disponible en: <http://seronoser.free.fr/bruguera/13ruedelpercebe.htm> [Último acceso el 21 de julio de 2015].

¹⁰³ Entre ellos, estaba el científico loco, un interesante homenaje que brindó Ibáñez al Frankenstein de Mary Shelley. Su éxito entre el público lo consolida como personaje recurrente y establece entonces una relación cómica con su criatura, aunque no tendrá mayor desarrollo a partir de la primavera del 64, pues la censura no veía con buenos ojos este afán del científico por crear vida de modo artificial. Ibáñez lo dibuja mudándose del piso y nunca reaparece.

En la evolución de la comedia italiana, también fue fundamental la tradición del humor gráfico. Algunos de los grandes guionistas fueron reputados autores de *fumetti* —tebeos— y las obras más características poseen una estructura *bozzettistica* (sic.) que deja entrever la influencia narrativa de las tiras dibujadas, donde los relatos se estructuran a partir de pequeñas escenas cómicas entre los personajes, las cuales funcionan de forma independiente sin poseer una clara continuidad de carácter dramático (Quintana, 1997: 139).



Carpanta o el hambre colosal de Posguerra.

«Albertone» Sordi, en *Un Americano a Roma*, 1954.

Podríamos asociar a este teatro cómico-grotesco el cine de los autores a los que venimos acercándonos, porque todos y cada uno de ellos se interesan por plasmar una determinada realidad pero con un peculiar enfoque que juega con las convenciones del neorrealismo en favor de nuevos horizontes. Unos paisajes humanos llenos de personajes, de ruido, de multitudes, que juegan al disfraz y a la apariencia, haciendo de sí mismos símbolo y máscara de toda una sociedad, fabricando un simulacro de realidad donde nada es lo que parece a primera vista. El patio de vecinos bien podría ser igual al que existe en una calle de Nápoles evocada por De Filippo o en una escena madrileña de los Quintero; un constante fluir de gentío que nos da la más rigurosa apariencia de realidad. Y todo ello sin alterar el esencial regusto a teatralidad grotesca.

En este sentido, cobra particular relevancia un recurso que está presente en muchas cintas del período, [...]. Se trata del patio de vecinos [...], un lugar de contrastes, donde ocasionalmente se encuentra la solidaridad, pero también el conflicto en una comunidad cuyos miembros están constantemente en guardia, donde puede estallar el enfrentamiento en cualquier momento. El patio de vecinos es un elemento muy recurrente por parte del sainete y la zarzuela tradicional para la descripción de los ambiente populares urbanos (Benet, 2012: 272).

Un cine ya sin duda más artificioso que el neorrealismo ortodoxo, que juega en todo momento con el distanciamiento *mise en abîme*, el pacto ficcional ha superado la urgencia del documento. Así, las imágenes multiplican las sugerencias sin por ello traicionar a la verdad, pero sin por ello, tampoco, traicionar al juego de títeres que es el artificio. Un cine que, además, supera las

trabas del montaje cronológico y deja libre al espectador, permitiéndole generar sus propias asociaciones. Especialmente finos en su fábrica de incesantes retablos de vida posbélica, firmes continuadores de los frescos humanos de *Miracolo a Milano* y *La machina ammazzacattivi*, son Fellini, Monicelli y Berlanga. Desde sus orígenes como realizador, y a diferencia de sus compañeros de generación, Federico Fellini no se ve obligado a centrarse en una historia con introducción, nudo y desenlace, sino que la acción pasa de unos lugares a otros, a menudo con poca hilazón narrativa, reflejando un constante bullicio de gentes. En las películas más complejas desde el punto de vista del montaje ni siquiera hay un protagonista claro¹⁰⁴, Fellini tiende a deshacerse del peso argumental en favor de escenas elípticas y/o simultáneas, imágenes de un retablo general que acaban por generar una suerte de estructura cíclica. La inconexión estructural, esta suerte de continuidad de lo discontinuo, se irá agudizando progresivamente a partir de *Las noches de Cabiria*:

A partir de una estructura cíclica, [...] las secuencias de *Las noches de Cabiria* empiezan a adquirir una autonomía aislada y dejan de estar sujetas a un proceso de continuidad impuesto por la intriga. [...] El relato empieza a liberarse de la dictadura de la intriga para ampliar su marco de acción hacia una estructura abierta, en la que podrán desarrollarse los descubrimientos del nuevo cine (Quintana, 1997: 190-191).

Fellini pinta retablos que se enlazan (a veces casi exclusivamente) por un único tema: la ciudad de Roma, la Antigüedad, o el cine. De Gaetano también se refiere a la estructura «a escenas» de Fellini, así como Carlos Colón, que concluye diciendo lo siguiente:

La estructuración narrativa de las obras fellinianas tiende desde el principio a resolverlas en una sucesión de episodios que dan luces diversas sobre una misma idea o sensación, o sentimiento. Es perceptible con absoluta claridad la evolución de la estructuración dramática, del uso narrativo del montaje desde las primeras obras en busca de una acción no progresiva, simultánea en la medida en la que el medio cinematográfico lo permite (Colón, 1989: 235).

Pero lo mismo habría que decir de Monicelli o de Berlanga, así como del exordio carnavalesco de De Sica en *Miracolo a Milano* o el epílogo grotesco que representa *El cochecito* de Ferreri. Comedias que fusionaban la estructura *bozzettistica* de la viñeta y el estilo de los cuadros costumbristas de Goya y los retablos de El Bosco o Brueghel, para fabricar una estructura en mosaico centrada en una colectividad. En todas estas comedias hay una ausencia total de narración convencional, más bien hay retazos de vida caóticos y algo desmembrados plasmados en secuencias aisladas y a menudo simultáneas. Como bien decía García Jiménez, «la confusión no es en Berlanga un accidente sino un estilema, que tiene mucho que ver con la propia psicología del autor» (García Jiménez, 2000: 14).

¹⁰⁴ Tal vez sólo un personaje que ejerce de guía por los espacios simbólicos de su retablo.

Los fotogramas/lienzo de esta década resultan bocados de la realidad más descarnada cuya hilazón narrativa es la mera alegoría que engloba el relato, sea ésta la caridad o su ausencia (en *Miracolo a Milano* y *Plácido*, respectivamente), la muerte y la supervivencia (*La strada* o *El verdugo*), la picaresca o el crimen (*I soliti ignoti*, *Divorcio all'italiana* o *El extraño viaje*), entre otras alegorías. Recogemos estas palabras de Mereghetti con respecto a las historias firmadas por Ferreri y Azcona que nos parecen extensibles a todo nuestro corpus de retablos grotescos:

La historia avanza a través de bloques narrativos casi independientes los unos de los otros con grandes elipsis lógicas [...] eliminando toda una serie de escenas que hubieran podido hacer caer al relato en lo patético. De esta forma, subraya —con una eficacia comparable sólo a la capacidad del director para no dejarse atrapar emocionalmente por la historia— el enorme valor metafórico de la narración (Carpio, 2008: 54).

Por su parte, también participa de esta estructura en retablo Luis García Berlanga, cuyos mosaicos sainetescos de gentíos son fácilmente asimilables a este entramado de retablo. Así lo dice Jiménez: «la preferencia de Berlanga por el “trauma óptico” que carga de sentido a sus imágenes y “tipos” ofrece una asociación espontánea y fácil con la pintura de Goya y Solana y con el cine de su admirado Federico Fellini» (García Jiménez, 2000: 9). No extraña, por tanto, que Berlanga comparta con los cómicos italianos ese amor por los actores secundarios cuando dice lo siguiente: «Me suelo fijar más en los extras, en los figurantes, que en los protagonistas. Lo imprescindible es conseguir una atmósfera, un clima. ¡A lo mejor lo que he venido haciendo es trabajar, sin haberme dado cuenta, de ayudante de dirección!» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 94). Lo importante de la declaración es revelar que el cine de Berlanga es plenamente consciente de esa impresión de vida múltiple, de plasmación de vida desde la continuidad de lo discontinuo, de narración en retablo:

Resulta imposible advertir en la estructura dramática del cine de Berlanga dónde reside propiamente el secreto de la eficacia de los actores. Berlanga no valora el talento de los intérpretes sino su aspecto físico. Siempre ha envidiado la facilidad [...] del método felliniano para dar con personajes tan estrafalarios. No le interesa la creación de héroes sino la caracterización de «tipos» de referencia social. Pero Berlanga tiene particularidades distintas [...]. La eficacia de *Plácido* o de *Todos a la cárcel* no depende única ni principalmente de los actores aislados, sino del barullo de relaciones que los comunica y los impregna (García Jiménez, 2000: 18-19).

Con el devenir de los proyectos va haciéndose más y más relevante el construir un auténtico mosaico de la realidad española, incluso antes de la aparición en escena de Rafael Azcona. No extraña que sea precisamente eso lo que adora Azcona del filme inmediatamente anterior al inicio de su fructífero matrimonio profesional, *Los jueves, milagro*. Esto dijo el riojano:

Parece que el argumento original de *Los jueves, milagro* ponía en solfa —berlanguianamente, por supuesto— la respetabilidad de las fuerzas vivas de un pueblecito, y que metido el guión a remojo en agua bendita dio lugar a un filme penitencial en el que la fe sólo hace los milagros

autorizados por la jerarquía. De aquella masacre a cargo del nacionalcatolicismo se salva —¡y cómo!— el vecindario del pueblo gracias al talento de Berlanga: las masas de Cecil B. de Mille, por muy grandes que sean, se quedan en eso, en masas, mientras que las de Luis, en su modestia, son siempre hermosa gente: personas (Azcona, 2003).

La multitud de gente que puebla el falso aunque picaresco milagro nunca es masa, nos dice Azcona, sino individuos que conservan intacta su definición y su tipificación: personas. El patio de vecinos berlanguiano tiene ya por estas fechas una rotundidad de retablo. Dice Jesús García Jiménez que «con anterioridad al funcionamiento del tándem, en *Bienvenido* por ejemplo, la historia responde a una estructura mosaico, en la cual un cúmulo de personajes interactúa por agregación», lo que nosotros designamos como retablo. Ahora que, sin duda, sigue diciendo el crítico, «Berlanga ha recibido de Azcona, sobre todo, el sentido estructural de la historia. Así ocurre en *Plácido* y sobre todo en *El Verdugo*, que obedece al guión más poderoso y estructurado de toda la narrativa berlanguiana» (García Jiménez, 2000: 13).

Precisamente en torno a este cuestionamiento de la estructura, Hernández Les e Hidalgo le preguntaron por qué deja de usar el flashback, tan relevante en *Esa pareja feliz* y tan de moda en el cine americano de la época. A este respecto, Berlanga decía lo siguiente: «Es verdad. Y sobre todo desde que empiezo a trabajar con Azcona, porque una de las cosas que Rafael me ha aportado es el intento [...] de acercarnos a las unidades naturales, de irnos casi al teatro» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 35). También en torno a lo elíptico, un muy explícito Berlanga comentaba: «¡Las elipsis! Me gusta mucho emplearlas. A Azcona esto de las elipsis le fastidia mucho. “Ya estás tú con tus elipsis de los cojones”, me dice. Sin embargo, él ha venido a reforzar su empleo. Lo que le jode es el término, que le parece pedante» (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 34).

Pedante o no, la estructuración elíptica de este mosaico de máscaras y tipos, el no dar por sentado el sentido cronológico del relato y el permitir que sea el propio espectador el que encuentre los lazos metafóricos, las alegorías, que hilvanan la sintaxis de la obra, ha conseguido encontrar en Azcona y Berlanga sus mejores artífices. Según Azcona, todo el mérito es de Berlanga; él lo único que hacía era escribir en el guión la palabra «simultáneamente»:

—Berlanga se caracteriza en gran medida por su forma de utilizar el plano secuencia introduciendo a muchos actores en el mismo encuadre.

—En efecto.

—¿Condiciona esta planificación al guión?

—No, no, es el guión el que condiciona la planificación.

—¿Cómo, entonces, se resuelve en el guión esta planificación?

—Elemental: introduciendo la indicación «simultáneamente» entre las acciones y los diálogos de los distintos personajes. Lo difícil no es escribir en el guión «simultáneamente»; lo difícil es conseguir que, en el rodaje de esas secuencias en las que ni los personajes ni la cámara dejan de moverse, cada uno de ellos se destaque de los demás en el momento justo de encontrarse ante el objetivo. Y en eso Luis es un genio (Cañeque y Grau, 2009: 190-191).

Partiendo de su conceptualización del retablo como fusión entre caja de títeres y estructuración simbólica, creemos que si Valle-Inclán hiciera un montaje colectivo de cualquiera de sus obras de teatro podríamos estar ante un *film* de la modernidad poética y simbólica, tal vez firmado por Fellini, Monicelli o Berlanga. Una narración que prefiere la pintura de ambientes al argumento y que abandona la convención pero queda unida simbólicamente por un mismo tema: como una parábola en imágenes, como un retablo. No es casual, entonces, que Francisco Nieva dijese que: «Valle-Inclán ordena su relato con la intencionalidad de un guionista de cine, próximo a la facundia de un Eisenstein o un Fellini» (Nieva, 1988: 219).

Indudablemente, el retablo ha encontrado su altar perfecto en la pantalla del cine grotesco.

3.4. La semántica del grotesco: lo que esconden los ojos de la máscara.

Una vez analizada la tradición pictórica que engendra lo grotesco y la consecuente influencia que la estructura en retablo ha podido tener en la sintaxis del teatro farsesco y en el cine que supera el neorrealismo, pasaremos a la última disciplina de nuestra poética: la semántica. Queremos, en este capítulo, intentar desbrozar las significaciones profundas que tiene el elemento argumental de la máscara como enredo recurrente, así como la afluencia de recursos formales que esconden muchas verdades bajo la distorsión cómico-grotesca. Primeramente, trataremos de probar de qué manera este cine aparentemente evasivo, distanciado y cómico supo capear con talento las limitaciones de la censura para acabar asestándole un golpe casi más certero que el cine pretendidamente político. El cine grotesco, bajo los artificios de la distorsión, supo decir sin decir nada y acabar por complejizar el discurso político con nuevas vías de disidencia: también ésa podía ser una vía del nuevo neorrealismo. Por otro lado, en la segunda sección de esta semántica grotesca incidiremos en el proceso poético más poderoso de los que ha conseguido aportar la máscara, aquél que perfila una transición profunda en torno a la relevancia argumental y significativa del personaje, que va perdiendo atributos de individualidad hasta ser tan sólo la sombra de lo que fue. Este proceso se desarrolla, de la mano de la máscara, durante toda la Edad Contemporánea, y encuentra en las estéticas del grotesco del siglo XX (los caminos entre realismos y expresionismos) un punto de inflexión esencial, el paso previo a transformar su máscara en abstracción definitiva. Serán éstas, su soterrada fuerza disidente y su poderosa capacidad de deshumanización, las grandes herramientas semánticas de los ojos de la máscara.

a) El arte de decir sin decir. Censura y comedia.

*Indudablemente, el tablado es pobre, y este Arlequín, triste.
La función no será muy divertida.
Hay que resignarse.*

Pío Baroja

Algo tiene la risa que incomoda hasta al más aventurado. Algo tiene la risa que ensancha, retuerce, hiperboliza y distorsiona todas las fronteras del orden. Algo tiene la risa que disfraza las intenciones más críticas sin apenas pestañear y consigue hacerlo pasando desapercibida. Algo tiene la risa que, a pesar de todo, duele un poquito. Todo eso lo aporta esa cosa tan extraña que es reírse, y de eso hablaremos en este siguiente apartado.

El teatro bufo desde siempre tuvo enésimos detractores entre la seria y decorosa crítica, y más cuando el teatro innovador aún estaba probando su nuevo lugar en la escena. Así, no extrañarán palabras tan demoledoras como las que Enrique Funes pronunciaría en 1895¹⁰⁵, durante la explosión de las artes populares y los espectáculos de varietés que tanto fascinaron durante el fin de siglo.

Baco, otra vez, con las heces de mosto, apareciendo sobre la carreta thespiana, y otra vez la impúdica histrionista simulando la cópula en escena; y no el baile pantomímico, lejos ya de la obra del poeta, sino en los haraposos engendros de los dramaturgos del día, lenguas de lupanar [...] que saben penar el escenario con lo que sobra en su cloaca: [...]. De lejos, parece humana muchedumbre; pero es, de cerca, rebaño de sátiros y hediondo lupanar. Así, las que parecían creaciones chispeantes de compositor y de poeta cómico, son caricaturas y monstruosidades de muralista y coplero [...]. Unidos a la zarzuela que les abre los brazos y los arrulla con su musiquilla, llegan a ser engendrados de farsas cómico-líricas al uso, farsas que llamó no sé quién *rabadanescas*¹⁰⁶, al decir que asomaban sus máscaras por entre telones de *La Gran Vía*, y a las cuales se unió, alguna vez, la sátira política, que vino con la Revolución (Valle-Inclán, 1995a: 26).

Aquí están expuestos todos los pecados, virtuosos diríamos, que aporta el teatro popular: una indecorosa sensualidad, un irrefrenable histrionismo y un inclasificable retorno a la risa. Un gran carnaval cargado de delirio pero carente de pretensiones. Artes pequeñas que en vez de reflexionar sobre los hados del mundo, nos salpicaron con historias satíricas, deslenguadas y, por tanto, también revolucionarias; poniendo patas arriba las modas y recuperando lo que andaba escondido bajo las grutas del buen gusto. Importante miopía la de los críticos de antaño, que no supieron ver que el arte nuevo tomaría impulso por estas algo impúdicas artes, herederas de la farsa y sus mundos invertidos:

El carácter abstracto de esta estructura hace posible uno de los trucos más característicos de la farsa, esto es, la inversión de los elementos en oposición. De repente, el burlador se convierte en burlado, la dama antes desdeñosa [...] es desdeñada, [...] el discurso del poder resulta un espejismo ante el discurso del amor. Son estas inversiones, típicas del enredo, las que acercan el género al carnaval por cuanto éste introduce en la vida una lógica de las cosas «al revés». [...] La farsa fácilmente provoca la censura de la autoridad (Dougherty, 2006: 129-130).

Queda claro el efecto: la incomodidad y rebeldía que se percibe a través de lo cómico consigue hacer temblar los pilares más afianzados del decoro. Parece que la risa a veces consigue ser aún más radical que ciertos tonos de tragedia, de ahí su gran poder. Mejor que llorar resulta reír, con la brutal máscara de Valle-Inclán o De Filippo, o ya con la comedia grotesca de sus muchos herederos de la posguerra europea.

¹⁰⁵ Citado por Urrutia, en su prólogo al *Tablado de Marionetas para educación de príncipes* de Valle-Inclán.

¹⁰⁶ Nota del autor: «Como dignas, sin duda, de aquel Rabadán el librero, malo y fecundísimo poeta, citado por Mesonero en sus memorias».

Ninguno de nuestros cineastas se libró del rasero de la censura, ni italianos ni españoles. Si bien España vivía bajo una régimen dictatorial, la presión del Vaticano siempre influía en las carteleras, como iremos viendo. Pero empecemos por España. Como especifica Esteve Riambau, el cine español tiene una larga lista de películas modificadas por la censura:

Sufren cortes en el guión o en la película acabada títulos tan relevantes del cine español como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y, sobre todo, *Los Jueves, milagro* (1957), de Luis G. Berlanga (quien intenta incluir a los censores como guionistas [...]), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La Venganza* (1957), de Juan Antonio Bardem, *Sierra Maldita* (1954), de Antonio del Amo, *El Inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde —que, ya autorizada, es retirada de cartel y se le obliga a padecer un nuevo montaje—, *El Pisito* (1958), de Marco Ferreri, que permanece prohibida durante seis meses, etc. (Riambau, 2005: 47).

Entre los títulos mostrados hay cintas de todo género, pero sorprende la cantidad de películas cómicas que se ven obligadas a hacer cortes. Parece claro que muchas consiguen evitar la prohibición¹⁰⁷, estamos en los años de la españolada y los ídolos de la canción infantil, pero el tono irreverente que comienza a adivinarse a través del grotesco incomoda a los censores y no faltan en esta lista ni Nieves Conde, ni Ferreri, ni el omnipresente Berlanga.

El caso de *Los Jueves, milagro* es especialmente representativo. Para asegurarse del adecuado cumplimiento de todos sus preceptos, la censura estatal obligó a la presencia del Padre Garau en el rodaje y sus consecuentes doscientas páginas de modificaciones, así como al final alternativo rodado por Jorge Grau del que hemos hablado en secciones anteriores. Por eso el cínico Berlanga intentó que todos los censores involucrados figuraran como guionistas¹⁰⁸. Cuando le preguntaron a Antonio Gómez Rufo, crítico y amigo de Berlanga, sobre los encontronazos del valenciano con la censura, él dijo:

¿Tuvo dificultades Berlanga con la censura de los años 50? [...] La respuesta, en boca de un oriental, sería contundente: «No tiene problemas con el embravecido mar quien lo conoce tan bien que sabe navegarlo sin que el mar le descubra». Y Berlanga, a saber por qué extraño proceso de acumulación de ciencia infusa, conoció los envites del oleaje, supo del horario de las mareas, notó la fuerza del viento y guardó silencio ante lo inofensivo del trueno. Supo hacer el cine que quiso hacer, afrontando los problemas que detectaba desde una perspectiva tan estrafalariamente social, tan irónicamente ingenua, tan sarcásticamente inocente y tan desvergonzadamente agresiva que lo que menos se podía cruzar por la cabeza de los censores [...], era que aquel cine quisiera decir algo, que tuviera alguna intención secundaria subversiva o que contuviese dobleces que atentaran contra el fundamentalismo ideológico del sacrosanto imperio nacional-católico imperante (Gómez Rufo, 2009: 3).

¹⁰⁷ Sorprendente el caso de *El Inquilino* de Nieves Conde que, nos dice Riambau, burla la primera censura, pero es pronto retirada de cartel, tras lo cual se le exigen nuevos cortes.

¹⁰⁸ Además, tras su encontronazo con los censores, el valenciano fue vetado de cualquier producción estatal durante cuatro años, hasta la llegada de *Plácido* (1961).

También en esto *Los jueves, milagro* es perfecto ejemplo, pues fue la cinta más vigilada por las autoridades de y sin embargo pocos entendieron su auténtico mensaje: los premios en festivales



Pepe Isbert como San Dimas en *Los Jueves Milagro*.

católicos y los halagos que algunos sectores oficiales del Régimen le otorgaron¹⁰⁹ no fueron precisamente bien recibidos por parte de Berlanga, que al final acabaría incluso repudiando la cinta. De todos modos, a pesar de que resuene fuertemente la grisácea influencia de la censura, la historia de *Los jueves, milagro* ha conseguido conservar una tonalidad esperpéntica que aún hoy resulta enormemente irreverente¹¹⁰.

Tal vez sea ésa, como tratamos de demostrar, la enorme virtud de la comedia grotesca, que por mucho que se recorte, siempre consigue salirse con la suya¹¹¹. Hagamos una prueba: en el año 1963, dos películas españolas viajan al festival de Venecia y compiten en la sección oficial. Se trata de dos películas de corte muy distinto, y dirigidas por dos viejos conocidos. Una es *Nunca pasa nada*, de Juan Antonio Bardem, y la otra, *El Verdugo*, de Luis García Berlanga. Ya hemos dicho en anteriores ocasiones que el Bardem que surge tras su separación de Berlanga prefiere el melodrama y abandona bien pronto nuestros tintes grotescos. *Nunca pasa nada* es una película muy bien dirigida, cuyo principal valor reside en la emoción de las escenas conseguida a través de las interpretaciones. Sin embargo, la pretendida crítica social, a la luz de *El verdugo*, queda radicalmente relegada. Mientras que el comunismo militante de Bardem conseguía reflejar con melancolía la realidad, la risa sardónica del tándem Azcona-Berlanga, a pesar de su aparente despiste político, consigue una espeluznante moraleja de la sociedad de entonces.

¹⁰⁹ «Enseguida se la consideró como una película de militancia católica, idea que se acrecentó después de que ganara un premio en el Festival de Cine Católico de Valladolid. También José María García Escudero, director general de Cinematografía, escribió que Berlanga había hecho una película religiosa, la primera película religiosa válida que se hacía en España. “No era ésa mi intención —dice Berlanga—. Yo era indiferente a la religión, ni siquiera quise atacar a la religión en plan energúmeno del laicismo”» (Gómez Rufo, 2009: 24).

¹¹⁰ Si bien la cinta no gustó ni a unos ni a otros, también Gómez Rufo cree que la sombra de la crítica social mantiene hasta hoy: «Paradójicamente, [...] también fue la que más descrédito le concedió entre la «progresía» intelectual e izquierdista de aquella época. El caso es que, con la perspectiva de los años transcurridos, la película ha cobrado visos de denuncia indudables» (Gómez Rufo, 2009: 23-24).

¹¹¹ Tal vez por eso a partir de entonces los censores tuvieron mucho más cuidado. Contaba Berlanga que una vez le censuraron un guión sin leerlo, habían tachado la primera frase, que decía: «Plano general de la Gran Vía». Como recuerda Gómez Rufo, cuando Berlanga fue a pedir explicaciones, la respuesta fue contundente: «Nada, nada. Conociéndole a usted, seguro que pone aquí a un Obispo entrando en Pasapoga» (Gómez Rufo, 2009: 25).

Lo interesante es que, incluso a pesar de la incomodidad de la figura de Bardem para el Régimen, era su película la presentada oficialmente por España (recordemos que es el año del aperturismo tras la reaparición en escena de José María García Escudero)¹¹². Por el contrario, el propio García Escudero intentó impedir la proyección de la obra maestra de Berlanga, aunque sin mucho éxito, pues aparecía a petición personal de Luigi Chiarini. De nuevo, el puente con Italia parece acoger a Berlanga con facilidad. A este respecto, Ricardo Muñoz Suay, a quien le acusaron de causar todo el revuelo por su militancia comunista, recordaba lo sucedido:

En realidad, tenían mucho más miedo a Berlanga que a Bardem, porque después de todo, las películas de Bardem contenían mucha moralina, y en esto, la extrema derecha y la extrema izquierda se dan la mano. En cambio, *El verdugo* era una película dura, corrosiva y anárquica. Yo estaba muy unido al director de la Mostra de Venecia, Luigi Chiarini, [...] Le hablé de *El verdugo* [...] le gustó muchísimo y decidió que la película iría a Venecia invitada por la Mostra. Esto fue una bofetada al franquismo, que había decidido presentar la película de Bardem [...], una película que en Italia no gustó, la llamaban «Calle Menor». [...] Con el ambiente muy enrarecido y la opinión pública internacional en contra de Franco llegamos a Roma. [...] García Escudero nos dijo que el embajador no pensaba asistir a la proyección de la película pero que estaría en Venecia vigilando, que yo era el culpable de todo y que debía abandonar Venecia porque si pasaba algo en contra del régimen yo sería el responsable. Ante esta amenaza yo no sabía muy bien qué hacer. Al final, decidí hablar con Chiarini y contarle el asunto. Chiarini, indignado, me garantizó que todo el cine italiano e internacional saldría en mi defensa si me pasaba algo. [...] En general, las críticas fueron elogiosas aunque los críticos de izquierdas estaban despistados al representar Bardem el cine antifranquista (Cañeque y Grau, 2009: 310-312).

Parece claro que tras el éxito de *Plácido*, precisamente alguien tan aparentemente ajeno a las pugnas políticas como Berlanga estaba consiguiendo hacer tambalear los vacíos de libertad de la dictadura. Del argumento del filme era fácil sacar una nota de vituperante discordia, era escandaloso el mero hecho de plantear una película en tono cómico sobre un tema tan serio, y además, titularla *El verdugo*, así, sin adjetivos, con la incómoda metonimia de que al Caudillo le apodaban del mismo modo en toda Europa¹¹³. La situación de la España de entonces tampoco ayudaba, con tres ejecuciones políticas de gran calado en los meses previos¹¹⁴. Ya cuando se la proyectaron al

¹¹² Bardem ya había sido elegido por el Régimen para representar a España en el festival de Venecia con *Calle Mayor*, donde había ganado además el premio de la crítica, incluso a pesar de ser detenido por sus actividades clandestinas en el PC. «Un público consciente de que, elogiando la obra de Bardem, lanzaba un mensaje de apoyo a la oposición al Régimen franquista. Pero éste era un proceso que no dejaba de tener un cierto componente perverso, puesto que a su vez la dictadura usaba de escaparate a estos intelectuales y artistas para homologarse internacionalmente con las democracias occidentales (Benet, 2012: 254). Vemos que la estrategia del Régimen era derrotar a los marxistas promoviéndolos desde lo oficial, mientras que los menos fácilmente categorizables eran paradójicamente los que hacían más daño al orden social impuesto por la dictadura.

¹¹³ «Para la publicidad de *El verdugo* utilizamos un grabado de Goya sobre el garrote vil que en la parte inferior tenía una frase ilustrando el tema. Casualmente, Franco, por esas fechas, ordenó la ejecución mediante garrote vil de dos terroristas. La prensa italiana de izquierdas utilizó estos grabados, que yo ya había llevado en un viaje anterior a Italia, para meterse con Franco al que llamaban «el boyá», es decir, el verdugo» (Muñoz Suay. en Cañeque y Grau, 2009: 311).

¹¹⁴ Se ejecuta a Julián Grimau en primavera, y en agosto, días antes de la presentación de *El Verdugo*, se les había dado garrote a Francisco Granados y Joaquín Delgado.

embajador español en Roma, Alfredo Sánchez Bella, llamó a Madrid y advirtió que se trataba de una conspiración antifranquista, pero ni siquiera García Escudero fue capaz de retirarla del certamen. Sí consiguió rebajar la venta de taquillas e impedir cualquier representación oficial¹¹⁵, pero la calidad de *El verdugo* se impuso, y ganó el premio de la crítica internacional. Más allá de las incomodidades de la cinta, está claro que la obra cumbre de Berlanga, a la que nadie tomó demasiado en cuenta hasta que resultó demasiado tarde, se ha convertido en el más firme alegato no sólo contra la pena capital, sino también contra la represión individual y colectiva, contra la ausencia de libertad de ese español medio miembro de una sociedad igualmente subyugada con garrote vil. Y todo ello, sin abandonar la risa, todo un hallazgo aún más irreverente si cabe que los manifiestos cinematográficos de otros cineastas proclives a la crudeza neorrealista¹¹⁶.

No extrañan, por tanto, los halagos que le dedica Paco Umbral en el prólogo de la entrevista-ensayo de Hernández Les e Hidalgo: «los tres cachondos nacionales de la dictadura (cuando el cachondeo era una forma de resistencia pasiva) fueron Cela en la novela, Fernán-Gómez en el teatro y Berlanga en el cine. Luis Berlanga se vestía de indiferencia y de pereza para meterle a la censura cuchillos como *El verdugo*, que llegaban al corazón mismo de la dictadura» (Hernández Les & Hidalgo, 1981: 9). Parece necesario recuperar esa declaración ya citada del propio Berlanga, que años después hablaba de la miopía de los críticos para reconocer la sutil disidencia de su cine:

Me habían reprochado estar fuera del realismo socialista, de la militancia estética y crítica contra el Régimen. Habían dicho que hacía el juego al sistema, y que el cine que había que hacer era otro, el que hacía Bardem. Ahora decían que se habían equivocado, que el cine de Juan Antonio Bardem había sido inoperante. ¿Qué pienso yo de este cambio? Pues pienso que estas interpretaciones pueden variar otra vez... (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 138)

Nos parece que la posterioridad ha colocado a Berlanga en su lugar de honor, pues supo hacer en España lo que Fellini y Monicelli hacían al mismo tiempo en Italia: mostrar el lado más amargo con los tintes más desternillantes. Y de hecho, insistimos en afirmar que también en Italia, a pesar de no vivir entonces bajo un régimen fascista, tenían la presión de la curia vaticana como el más severo de los organismos censores. La crítica social que se sentía bajo las risas del cine cómico italiano no gustaba ni a unos ni a otros¹¹⁷; tal vez carecía de la virulencia de los neorrealistas

¹¹⁵ Al estreno en Venecia ya llegó censurada, pero se le debe añadir una segunda sesión de recortes antes de su estreno en salas, el 17 de febrero de 1964.

¹¹⁶ Caso del Bardem post-berlanguiano, admirable a menudo pero menos acertado, creemos, en el enfoque crítico. Tampoco está de más recordar un título posterior de similar temática, *Queridísimos verdugos* de Basilio Martín Patino (1977), cuyas intenciones, al compararla con el clásico berlanguiano, pecan de un cierto ascetismo melancólico propio del célebre Nuevo Cine Español.

¹¹⁷ Así, con Laurence Schifano consideramos que «a partir de la renovación procedente de las tradiciones populares, como la *commedia dell'arte* o las farsas napolitanas, las comedias fueron pilar de la cultura italiana de los años cincuenta, provocando un conflicto tanto con la censura de los burócratas democristianos, como con los anatemas furiosos y moralizantes de la izquierda» (Schifano, 1995: 48).

ortodoxos (que los consideraban complacientes con el estado de las cosas), pero mantenía viva la carga satírico-crítica de la tradición popular, sobre todo con la utilización del disfraz como herramienta anticlerical.

En el caso de Fellini, pocas críticas han resultado tan poderosas como la pasarela de modelos de *Roma* (1972) donde miramos extasiados el lento peregrinaje de unos trajes vacíos, así como vacíos están los modelos promovidos por la Iglesia. Ahora bien, esa misma irreverencia la veíamos ya en *Il Bidone*, en donde una pareja de ladrones de poca monta, miserables y sin escrúpulos, se disfrazan de sacerdotes para aprovecharse de sus víctimas, entre ellos, de una indefensa paralítica que se confiesa ante el farsante. Fellini llega aquí a un punto álgido en su representación de la falsedad del mundo: «ha descendido aquí al corazón del cristianismo, al escándalo de la cruz» (Colón, 1989: 107). Tras esta cinta surge el sonado escándalo de *La dolce vita*. Entre los muchos ejemplos de irreverencia anticlerical de la obra, podemos destacar por ejemplo el momento en el que la exuberante Sylvia sube las escaleras de San Pedro de Roma travestida de sacerdote y al llegar arriba, dominando la terraza de la cúpula, el viento desvela su melena rubia. Es bien sabido que, a pesar de la unánime apreciación de la película por parte de la crítica como una de las grandes obras de la época, Fellini acabaría excomulgado por el Vaticano. Así lo recordaba años después: «Una tarde de agosto, a las dos, estando solo por completo, vi en la puerta de la iglesia un enorme cartel con rayas de luto y esta inscripción: “Roguemos por la salvación del alma de Federico Fellini, pecador público”» (Fellini, citado por Grazzini, 1985: 90). De ese modo, la Iglesia le cerraba la puerta a un católico convencido pero incuestionablemente incómodo. Él mismo decía: «Yo creo en la oración y en el milagro. Creo en Jesús. [...] Ignoro los dogmas católicos. Probablemente soy un hereje. Mi Cristianismo es salvaje» (Colón, 1989: 104)¹¹⁸.

Por su parte, desde un enfoque más abiertamente satírico, Monicelli se enfrenta también a los recortes y las presiones de la censura. Su caso se hace manifiesto, por un lado, con *Totò e i re di Roma* (1951), en el que se censuró el final para dar lugar a un desenlace casi más herético: «Andreotti obliga a cancelar el suicidio final y dejarlo en una especie de coda onírica en la que Totò ni tan siquiera puede alcanzar el cielo cristiano sino un más irreverente Olimpo que parece incomodar menos a la omnipresente curia vaticana» (Casas, 2008: 88). Un poco como le pasó a *Los jueves milagro*, cuyo final¹¹⁹ también resulta enormemente inapropiado tras las modificaciones impuestas por la censura. Cuatro años después, estrena *Totò e Carolina* (1955), su primera obra en

¹¹⁸ Curiosamente, Berlanga se define en parámetros enormemente paralelos: «Soy anárquico hasta en mi cristianismo. Para poder amar a Dios he de humanizarlo aunque tenga que ser en la venerable figura que nos dibuja el catecismo. [...] Quiero decir que, aparte su omnipotencia, le confiero sentido del humor, ganas de divertirse, afán de echar una mano a quienes creemos o queremos que el mundo se salve a través de la ternura y de la sonrisa» (Berlanga, en *Film Ideal* nº 21-22, julio-agosto de 1958, recogido en Pérez Perucha, 1999: 48).

¹¹⁹ La extraña aparición de San Dimas firmando autógrafos como si fuera una estrella de cine.

solitario, que también es muy censurada, tanto es así que tras los cortes a duras penas se comprende el desarrollo del argumento.

Lo que nos queda claro en cualquiera de estos títulos es que incluso a través de las comedias más desternillantes se puede hacer crítica. A su manera, conseguirán hacernos ver la realidad de la vida difícil casi tanto como las películas de



Fellini y Berlanga, junto a sus respectivas esposas, en el estreno en Madrid de *Le notti di Cabiria* (1957).

tono trágico, y tendrán la incuestionable virtud de llevar a más gente al cine, lo cual permite lo más importante: que sus historias sean desveladas. Así pues, nos parece que la comedia de esta época no puede seguir entendiéndose como ternurista y complaciente con las circunstancias sociales. El hecho de que hayan pasado el rasero de la censura y, sin embargo, hayan calado dice más de la inteligencia de quien consigue sobreponerse a las barreras que del cinismo de quien carece de compromiso. Esta afirmación de Gómez Rufo sobre Berlanga nos parece exportable a todos los directores mencionados en este apartado:

Berlanga es un buen político [...]: sabe parecer amable con las personas de ideología opuesta a la suya; [...] es muy cortés y educado. Y es un mal político sólo en un aspecto: en la persistencia en afirmar su independencia política con fines «descomprometedores». Pero de ambas facetas, del compendio de sus virtudes como buen y mal político a la vez, se pueden extraer algunas conclusiones que nos permiten comprender el hecho de que la censura nunca amilanó en exceso a Berlanga de igual manera que Berlanga nunca terminó de ser considerado por el poder como una auténtica amenaza. Y de ese mutuo farol, puedo decir, [...] los beneficiarios somos todos cuantos amamos el cine (Gómez Rufo, 2009: 25).

Cuando al valenciano le preguntan por el director que más le emociona, no lo duda: Fellini. Descubrir por qué es comprender que, a veces, el cine más crítico es el cine más sutil. La comedia grotesca es un arte de decir sin decir:

Fellini. Fellini es el único que me ha llegado a emocionar a fondo, a tope. Consigue transmitir una extraña nostalgia mezclada con ironía. Por ejemplo, en *Amarcord*, supera todo el cine político italiano con una escena costumbrista, aquella en que el padre llega a su casa corriendo con una descomposición brutal y oliendo a mierda porque los fascistas le han obligado a tomar aceite de ricino. Esa humillación a la que es sometido el personaje, con un tratamiento en tono de sainete, me parece mucho más demoledora y me introduce en una dimensión más dramática y angustiosa que películas enteras como *No hay paz bajo los olivos* o las películas de Rossellini, Rossi (sic.), etc... Esa simple escena me da una lección más rotunda y convincente que las películas específicamente políticas. Creo que Fellini quedará como el gran genio del cine moderno (Cañeque y Grau, 2009: 91).

La musa moderna que irrita a los viejos retóricos con el arma inquebrantable del arte popular es la que desde el fin de siglo está acostumbrada a hendir el dedo en la llaga del orden social sin apenas levantar sospecha¹²⁰. Si Bergman había dicho: «creo que los grandes dolores no pueden ser traducidos en una obra de arte, salvo a través de la farsa» (Torop, 2010), Azcona afirmaría: «No. No lloro nada, prefiero la risa. [...] Me hace reír lo mismo que me entenece, parece una contradicción pero...» (Bauló Doménech, 2004: 346). Por su parte, Fellini lo resumirá como nadie: «Nada es más triste que la risa» (Krel & Strich, 1978: 69).

Algo tiene la risa que sabe decir sin decir, torear a la censura para acabar diciendo tanto o más que los irreverentes oficiales. Ha pasado una guerra y reírse a mandíbula batiente sigue siendo el único remedio. El efecto es crítico, magnético, impredecible. Algo tiene la risa que, a pesar de todo, duele un poquito. No esperen encontrarle demasiado sentido, es un puro esperpento.

¹²⁰ Misma conclusión saca Umbral sobre su amigo Berlanga: «Por eso es un cine popular y exigentísimo [...], que sugiere a media voz lo que otros querían denunciar a voces. Los antecedentes cinematográficos de Luis no sé deducirlos. Dejo eso para los listísimos chicos que hacen libros sobre él. Sus antecedentes literarios están en los costumbristas, en el entremés, Arniches, Solana, el sainete y hasta la zarzuela. Como Valle-Inclán, Luis sabe tomar los géneros ínfimos y hacer con ellos otra cosa» (Hernández Les & Hidalgo, 1981: 11).

b) Lo bufo contra el vacío. La deshumanización del personaje.

*E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura
rispetto all'anima che si muove e si fonde,
il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili.*

Luigi Pirandello

La risa es, tras lo dicho hasta aquí, una medicina tan paliativa como perversa que encuentra en la caricatura una herramienta audaz para *mirar* con opinión. Una mirada que, a pesar de todo, sabe pasar desapercibida ante las exigencias de la censura.

«El hombre es menos sincero cuando habla por cuenta propia. Dadle una máscara y él os dirá la verdad», había dicho Oscar Wilde (2001: 147). Claro, las máscaras resultaron ser indisolubles de nuestra propia individualidad pues somos «tipos» encerrados en nuestro propio traje. Ahora bien, ya se ha dejado intuir que lo grotesco contemporáneo supone un tránsito aún más inquietante: una vez puesta en marcha la máquina de la distorsión, estas máscaras acaban por provocar la progresiva pérdida de las peculiaridades que nos hacen humanos. Precisamente en torno al esperpento, Jerez Farrán afirma que «una de las impresiones que se tiene al leer la obra esperpéntica de Valle-Inclán es que, acorde con el retablo en que acontece la burlesca escena de la vida nacional, los protagonistas de estas escenas no parecen ser humanos. Más bien son pieles que exhiben en sus gestos y rictus faciales las características de su radical vacuidad» (Jerez Farrán, 1989: 101). Creemos que se debe a que el personaje pierde paso a paso todo atisbo de humanidad.

El consecuente paso de la objetualización del sujeto, lo que a partir de ahora llamaremos en juego orteguiano *la deshumanización del personaje*, viaja del héroe a la nada en el lapso de la Edad Contemporánea. Del más romántico arte historicista al advenimiento abstracto del cuadro negro, la máscara nos va transformando de persona a personaje y de héroe a antihéroe, a bufón, a animal, a insecto, a títere, a sombra, a fantasma... a Godot. «La maschera [...] può incarnare il principio giocoso della vita, le metamorfosi e le trasformazioni continue, o può essere dissimulazione, inganno, e prendere così una valenza lugubre. Vi si cela spesso un vuoto terribile, il “niente”», afirma De Gaetano (1999: 12). Este proceso de desindividualización se da paso a paso y en plena era contemporánea. Resultado de la fusión de nuestras principales líneas de observación crítica es una imagen grotesca que se ríe hasta perder su sombra.

Ya hablaré de esa intensificación y exacerbación de la risa moderna, que poco a poco no ha ido dejando nada de lo que hacer completo y constante escarnio, y encima con el consentimiento y el aplauso generales; hasta el punto de que un nuevo «ríete de todo» ha suplantado al antiguo mandato delfico del «conócete a ti mismo» y entrado en alborotada y alborozada concurrencia con el rabelesiano «haz lo que quieras» que durante siglos sólo afectaba al tiempo del carnaval (González, 2008: 53).

Mientras que la risa moderna tan sólo se carcajea de lo imperfecto, la risa contemporánea abarca todo nuestro mundo, incluso lo más trágico. La tonalidad grotesca se ríe casi con más ganas de la épica de los héroes y los va parodiando hasta que ya nadie se acuerda de por qué eran tan heroicos. Así, las historias de protagonista único van poco a poco relegándose en favor de la mundanalidad de lo colectivo. Ya sabemos lo que dijo Hormigón, «el grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto» (Hormigón, 1972: 345).

Con el desafío de la modernidad, el grotesco se va tornando más y más oscuro: la sociedad representada se mira a un espejo que refleja un estado de irracionalidad parecido al del mismo carnaval, pero con una condena de inquietante eternidad. Ya nada vuelve a su lugar, la máscara anula la identidad y puede llegar a arrebatarla, el personaje es arrastrado a un estado más primitivo y llega a la animalización. Así, volvemos al hombre de las cavernas: «No desentonan en un mundo degradado llenos de seres humanos animalizados. Como en los grabados de Goya o en las viñetas caricaturescas de Castelao, sus sapos y ratones introducen nuevos puntos de vista irónicos» (Rubio Jiménez, 2006: 105). Esto mismo le ocurre a Don Galán en las *Comedias Bárbaras*, quien por agradar al señor se rebaja hasta ladrar como un perro, o a los hermanos Vidal de *El extraño viaje*, violentos esperpentos con más de animal que de ser humano.

La comunicación se limita al gesto, a la máscara y a la música: a todo lo corpóreo. De hecho, la pantomima que presencia Baudelaire es, tal y como él comenta, la forma suprema de lo grotesco justamente por haber mutilado lo más racional de la convivencia humana: el lenguaje. En su prólogo al ya citado ensayo baudelairiano, Bozal hace un repaso por el eco de lo grotesco:

De ahí que la pantomima sea la forma suprema de lo grotesco. En ella parece que el vértigo se ha convertido en fundamento de la acción y que, paradójicamente, él mismo se ha mutilado de aquello que normalmente le permite ser otro, objetivarse, el lenguaje. Sin palabras, ha de objetivarse, entonces, con gestos y movimientos, [...]. Un «lenguaje del cuerpo» como si hubiera vuelto a una eventual edad primitiva, que suscita la risa como respuesta: la risa de quienes, ante el mimo, son conscientes de que él mismo ignora la naturaleza que sin embargo exhibe (Baudelaire, 2001: 59).

Nada demasiado distinto a lo que aporta el cine mudo¹²¹, la pantomima resuelve la carencia del sonido a través de un muy parlanchín lenguaje del cuerpo. El proceso de *desindividulización* continúa: tras esa irrefrenable animalización del individuo enmascarado, el cómico es poseído por la

¹²¹ A pesar de su distancia en el tiempo, Fellini se declaró un cineasta de los orígenes: «Cuando comencé, el cine era un hecho arqueológico, tenía su historia, escuelas, y se había iniciado desde hacía tiempo un proceso de intelectualización. El cine era en sus orígenes un fenómeno de feria y todavía me parece un poco así» (Krel & Strich, 1978: 116).

duplicidad del personaje, debe conocer y reconocerse en los *otros* que lleva dentro, en la dilución de sus identidades. «Debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro» (Baudelaire, 2001: 116).



Familia de Saltimbanquis, Pablo Picasso (1905).



Gelsomina e Il Matto encadenados a *La strada*.

Y ante esta fragmentación de nuestros caracteres, el teatro nuevo se plantea un debate, o bien huir hacia fuera del escenario, y por ende, caminar sobre los parámetros de la realidad, o bien al contrario, refugiarse bajo las máscaras secretas del escenario:

Dos son los caminos que eligen los renovadores del teatro [...]: dosificarlos dentro de la mimesis (a la manera de Alfred Jarry) o, por el contrario, teatralizarlos al máximo, desligándolos totalmente de la realidad (la supermarioneta de Gordon Craig). Con toda probabilidad, un análisis detenido de los procedimientos valleinclinascos nos permitiría descubrir que su trabajo sobre los personajes es producto de la conciliación de ambos caminos: se codifica al personaje, deshumanizándolo, y se lo integra en un mundo no referencial, sino teatral, que se toma de las prácticas espectaculares degradadas y populares de los teatros por horas o los bufos (Valle-Inclán, 1995: 25).

Así, sin abandonar la máscara, el individuo se ha convertido en títere de un demiurgo que controla sus devenires y le ha robado la libertad de acción. En este pequeño universo que es el teatro de títeres, nuestros musos funambulescos hacen de las suyas. Los fantoches protagonizan su farsa jugando (o jugándose) con festiva melancolía un destino aparentemente escrito, sujetos como están por los hilos que controla el titiritero.

Este teatro de marionetas lo podemos encontrar también en el mejor cine grotesco de nuestros autores. Casos particularmente «deshumanizados» serían el de *La grande guerra* de

Monicelli y el de *El verdugo* de Berlanga, así como el de la inaugural *La Strada*. En todas ellas, la realidad no impide que sus protagonistas sean meros títeres de un mundo incomprensible. Los directores nos invitan a sentirlos como seres incapaces de reaccionar ante su propio destino, dejándose manejar e incluso morir por razones más absurdas que significativas. Como bien recuerda Casas, a través de Oreste y Giovanni, Monicelli pone rostro a una masa informe de jóvenes que iban a la muerte en esa terrible guerra, dando concreción al personaje colectivo propiamente deshumanizado. «*La Grande Guerra*, que cuenta con uno de los mejores guiones de la historia del cine italiano, narra la odisea de estos dos pícaros, a través de los cuales se presta un rostro concreto al habitual anonimato de la masa de soldados, desde su encuentro en el Quirinale hasta su muerte» (Casas, 2008: 217). Caso similar es *El verdugo*. José Luis Rodríguez no es nadie y es todo el mundo, una degradación quijotesca del antihéroe heredado del territorio del esperpento (estilo Don Latino, Friolera o Don Igi, entre otros muchos títeres valleinclinianos¹²²), donde el disfraz es manifiesta demostración de la falta de seguridad y agallas para afrontar las convicciones de uno mismo. Títeres inanes ante el poder superior que los controla:

En general, el personaje tipo berlanguiano parece como si escondiera algo. Una construcción hueca que nos adelanta la naturaleza de su máscara interpretativa. [...] La relectura contraclásica o grotesca del héroe que recoge la expresión de antihéroe berlanguiano. Su debilidad e hipocresía le transforman en un pelele o marioneta social [...] y es esta lectura esperpéntica del modelo clásico la que curiosamente lo separa de la realidad, aportándole una figuración arquetípica. [...] La máscara que visten los personajes es una constante narrativa de la obra del director (Antón Sánchez, 2008: 160-161).

Y sin duda el ejemplo paradigmático es *La Strada*, farsa tragicómica de primer orden cuyas referencias a la *commedia dell'arte* han sido ya tratadas, pero que perfila una durísima fábula sobre la ausencia de libertad en la que sus títeres jamás consiguen desprenderse de su pesado personaje.

De este modo el títere, el cuerpo vacío, se convierte en símbolo de deshumanización, y a la vez, paradójicamente, encarna al individuo corriente dominado por su sociedad. Tal vez los lazos que atan a los títeres nos hagan recordar el control que los poderosos ejercen sobre nuestros destinos. Toda una poética funambulesca sobre la libertad sin apenas alejarnos de nuestra mirada infantil, recuperada en los albores del siglo a través del primitivismo y sostenida en las fórmulas de arte popular. Sobre la inocencia primitiva de alguien como Arniches, decía Fernández Almagro:

Mirada al mundo de los más entrañables sentimientos por el agujero de la ingenuidad. El autor asiste al espectáculo cotidiano de los hombres y las mujeres como un niño que estima

¹²² Don Latino de Hispalis, rufián, gorrón y *sablista* (como le gustaban a Arniches), ojos y tal vez desdoblamiento de Max en *Luces de bohemia*; Don Friolera, cornudo y apaleado de la Benemérita en la pieza central de *Martes de Carnaval*; y Don Igi, indiano convertido en Herodes por la fuerza fatal de la Salomé-Pepona (otra vez la muñeca). Todos ellos fracasan como héroes, pues demuestran no tener fuerza suficiente para llevar a cabo sus propósitos, subyugados por el demiurgo que dirige sus destinos.

sin valorar, que llora o ríe porque sí; incluso a destiempo, porque sólo el hombre mayor conoce la oportunidad de sus reacciones. La tragedia grotesca, más que un género, es un estilo... hecho de sarcasmo, alegría a contrapelo, inocencia y análisis (Arniches, 1932: 163).

Un estilo hecho de sensorialidad a contrapelo. Lo grotesco y sus títeres construyen un *mundo otro* que no deja de ser el nuestro y a *otros* que extrañamente somos nosotros. El teatro nuevo escoge el camino difícil: el que huye de lo real y se encamina hacia dentro, a batallar contra los abismos de la ficción. La deshumanización da un nuevo paso.

Por este camino se ha podido señalar el año de 1918 — término de la Primera Guerra Mundial — como el del comienzo de una nueva etapa en la estética teatral. [...] A partir de esa fecha bastante convencional del 18, el teatro pierde deliberadamente contacto con la menuda y rutinaria realidad de todos los días¹²³. El arte, en general, añadimos, va a iniciar su proceso de deshumanización (Ramos, 1966: 159).

El progresivo fenómeno de desnaturalización siguió como secuela necesaria de las grandes tendencias artísticas del cambio de siglo¹²⁴. Pirandello construye, con ideas y pantomimas, la base grotesca de un *humorismo* que lo inunda todo, mucho más allá de la escena teatral. Nacida del mismo reflejo del ser ante el espejo, emerge la rebeldía entre personaje y persona, y sentimos que el antaño unívoco personaje ahora es una suerte de sombra fantasmagórica que juega con su suerte en el escenario. Para Díez-Canedo¹²⁵, el teatro europeo a partir de entonces acude esencialmente «al conflicto del ser y el parecer» (Ramos, 1966: 158-159)¹²⁶. Un conflicto teatral que tendrá un efecto enorme en la experiencia estética del nuevo siglo; basta enumerar algunos títulos coetáneos¹²⁷ para percibir el nuevo clima teatral. Dice Monner Sans en su prólogo a Pirandello lo siguiente:

Expresión, pues, de genuino humorismo. Contraste entre el yo superficial y el yo profundo: bajo su máscara plácida o bajo una máscara que los demás juzgan estafalaria, muchos personajes pirandelianos esconden el rostro dolorido..., porque el autor ha combinado en su retorta [...] la sal de la risa con el ácido del llanto, fiel a una concepción tragicómica del arte (Pirandello, 1944: 13).

¹²³ Ramos cita la edición de Monner Sans de Pirandello, *Cada cual a su juego y La vida que te di*. Buenos Aires: Losada, 1944, pp. 20-21.

¹²⁴ La creación artística iba cargándose de significación psicológica y filosófica donde resulta fundamental la acogida de los estudios de Nietzsche, Freud o Bergson, entre muchos otros.

¹²⁵ Enrique Díez Canedo, «Arniches, leído» en *El Sol*, 12-7-1931, citado por Ramos (1966).

¹²⁶ En su obra teatral *Affabulazione*, Pasolini puso en boca de Sócrates que «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata» (Pasolini, 2010: 236).

¹²⁷ Son muchos los títulos coetáneos que podrían subrayarse con el término grotesco, y algunos ya han sido mencionados en varias ocasiones: *La marquesa Rosalinda: farsa sentimental y grotesca* (1913) de Valle-Inclán, *La señorita de Trevélez* (1916) y *¡Que viene mi marido!* (1918), de Carlos Arniches; *Misterio bufo* (1917), de Vladimir Maiakovski; *El que se lleva las bofetadas* (1917), de Leónidas Andreiev; *Cada cual a su juego* (1918) de Luigi Pirandello y *La máscara y el rostro* (1916) de Luigi Chiarelli, la cual funcionó como gran introducción al término grotesco en Italia. Poco después se estrenará *Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea* (1920), también de Valle-Inclán, y se editará su *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1920).

No hemos abandonado la risa, y sin embargo, el argumento se ha vuelto de lo más serio¹²⁸. «El imprevisible viento de la Modernidad. A medida que los cambios que tanta risa daban se fueron, pues, intensificando, también lo hizo esa misma risa, que fue a más y a más... hasta volverse temible y definitivamente demoledora; mucho más, tal vez, que los cambios que la habían provocado» (González, 2008: 56). Hemos llegado a la transformación final: han muerto los conceptos fundacionales de nuestra construcción de lo real, por eso el objeto de la risa ya no es un ni gracioso, ni un payaso, ni un títere, ni siquiera es un individuo. Como Gregor Samsa la mañana



Primera representación de *En attendant Godot*, 1953.

que despierta convertido en insecto, el individuo se ha convertido en una insignificante cosa¹²⁹. «Lo grotesco adquiere así una certidumbre de la que no podemos escapar: el otro aparece como una *cosa* [...]. El teatro de marionetas ha perdido la alegría», dice Bozal (Baudelaire, 2001: 71-72). De repente, el vacío es inmenso: hemos llegado al absurdo.

Il comico assoluto è assurdo. Quanto può essere il mondo visto da Campanile, da Ionesco, da Beckett e da ogni linguaggio da cui è la vita a non meritarsi nemmeno lo smascheramento. La vita è manifestamente triviale, sconcia, maleodorante come gli escrementi. [...] Basti con l'ottocentesco e verboso «stile di bocca», basta soprattutto col settecentesco «stile di testa», con cui danno condanne preconette gli ideologi illuministi. Si esalti il linguaggio del corpo nei suoi organi inferiori, nella sessualità e nella defecazione. [...] Non c'è da fare luce su niente. La vita è nulla e ha perso la testa chi prova ancora a darle un senso (Pedullà, 2002: 55-56).

Así, de algún modo nos plantamos en las fronteras fantasmales de la nada. No hay escapatoria: sólo resta un signo hueco, una construcción de recortes de individualidades, de disfraces diversos que reconstruirían algo parecido a un ser. Ahora somos nada encerradas e incomprensibles. Del todo a la nada, a través de esa herramienta aparentemente inocente como la máscara. ¿No habíamos dicho ya que la risa era una cosa muy seria?

Precisamente en esta transición hacia lo deshumanizado, nos acercamos bastante a las cuatro categorías de representación de lo real, en transición hacia lo abstracto, que planteaba Baudrillard

¹²⁸ «El cambio más ostensible se produjo en el género dramático, en el que la tradicional alternativa entre lo cómico y lo serio queda fundida en el todo de la obra, originando así lo grotesco» (Ramos, 1966: 159).

¹²⁹ «La extrañeza de Kafka no se origina en el yo, sino en la naturaleza del mundo y en la falta de concordancia entre aquél y éste [...]. El afuera no ofrece un espacio [...], avanza de un modo ineludible, incesante. El mundo de Kafka es aún más definido. Pirandello había aceptado todavía la existencia de la «verdad» en el afuera [...]. El mundo de Kafka es casi siempre el de los espacios cerrados, [...]. Y un mundo así comienza con el animal, es decir, allí donde algo se mueve por iniciativa propia, algo que, sin embargo, afluje en dirección al hombre» (Keyser, 2004: 241-242).

en *Cultura y simulacro*. Primeramente, el crítico define el signo, esa imagen que refleja una realidad profunda y que *significa* en todos sus sentidos. En segundo lugar, nos topamos con la imagen alegórica, aquella que desnaturaliza una realidad profunda en favor de una concreta. La siguiente transformación ya observa el destierro de la entidad original que sustentaba la imagen, una fase en la que se «enmascara la ausencia de realidad profunda» (Baudrillard, 2012: 18) a través del icono. Y al fin está ya el simulacro, esa imagen que no tiene ya nada que ver con ningún tipo de realidad, que se sostiene por y para sí misma. Signo, alegoría, icono y finalmente simulacro.

Una deshumanización de la imagen que nos parece paralela con las transiciones hacia la deshumanización que se han venido planteando. Cuatro fases de la máscara: en primer lugar, la que responde a una realidad concreta, que *significa* en todos sus sentidos. Luego, la que remite a una realidad profunda pero de modo más desnaturalizado, en una representación alternativa y más conceptual, tal vez más caricaturesca. De esta, pasamos a dos fases que, como dice Baudrillard¹³⁰, «inauguran la era de los simulacros y de la simulación», donde nada nos distingue lo real de lo no real porque hemos entrado en el terreno del artificio. La diferencia entre la imagen en tercera fase y la cuarta es resuelta, sigue diciendo Baudrillard, dada la «nostalgia de referente» de la tercera; una máscara que «juega a ser una apariencia» a pesar de no serlo ya, debido tal vez a que hemos entrado en el mundo de la distorsión, de la matemática perfecta del fondo del vaso. Ya en el cuarto, patria del simulacro absoluto, la correspondencia no se da con nada externo, la imagen no tiene sentido.

Del reflejo, al símbolo alegórico, a la distorsión del referente cuando ya es ausencia, y, al fin, a la nada, a la violenta modernidad. Quienes dan este último paso vacían la máscara de su significado popular primigenio, que ya por entonces es más fantasmagórica y distorsionada que real, y se encaminan hacia el nihilismo del absurdo. Se produce entonces en el arte nuevo, una división definitiva entre quienes dan el salto a la nada y quienes aún conservan su nostalgia de referente, los primeros siguen la progresión comenzada desde los albores del Romanticismo y los segundos, con la esperanza de no perder para siempre toda materialidad, buscan recuperar aquel viejo sentir cíclico y ritual que aún conservaba la revolución carnavalesca.

Dal romanticismo in poi il grottesco si è sempre più radicalizzato e sviluppato in una direzione «modernista», nera, attenuando i legami con la sua origine più pura, quella medievale-rinascimentale, che comunque non ha smesso di circolare ed attraversare, in tono minore, pratiche rituali come le feste, e, in tono maggiore, opere d'arte, in primo luogo cinematografiche (De Gaetano, 1999: 17).

Mientras que el grupo absurdo escapa de la vida por lo monstruoso hacia las conciencias de la abstracción, el grupo enmascarado, menos numeroso en propuestas, mantiene un pie en la *strada*

¹³⁰ Jean Baudrillard. *Realidad y simulacro* (1978).

de la plaza del pueblo, y su revolución carnalesca no acaba nunca de salirse de la efímera comedia popular. El absurdo es un paso más, la pérdida de la esperanza, Godot que no llega.

La prima fase afferma il grottesco un tutta la sua purezza ed ambivalenza, e corrisponde alla grande tradizione del *realismo comico*, del principio carnevalesco istituzionalizzato in forme estetiche: movimento continuo de distruzione e rigenerazione. [...] Nella seconda fase il grottesco si impone nella sua forza puramente critica e negativa, [...] si avvicina alle forme del mostruoso, del raccapricciante, del gotico romantico, del noir, fino al tragico contemporaneo (Durrenmatt, Brecht, Ionesco, Beckett) (De Gaetano, 1999: 16).

En nuestra opinión ni Valle-Inclán ni De Filippo dan el salto hacia el absurdo, ni siquiera en sus textos más desesperanzados. Tampoco Genet, ni Brecht, ni siquiera su maestro Artaud, intrépido en sus abismos, nos parece que lleguen tan lejos en el camino nihilista como, por ejemplo, lo hace Beckett o Ionesco. Por su parte, la alquimia humorista de Pirandello aún conserva un referente carnalesco en *Enrique IV*, y llega a los abismos del vacío existencial sólo a partir de los *Sei personaggi*. Malevich y Kafka se adentran en ese mismo hueco, un viaje que ni Maiakovski, ni Renoir, ni Chaplin se atreven a transitar. Lo mismo le ocurre a Fellini, que nunca abandona la plaza del pueblo, ni tampoco su amigo Berlanga; sí la abandona el antes neorrealista Antonioni, o el Ferreri final. Tal vez, como decía Andrés Trapiello, que «aquella noción romántica de pueblo y aquel pueblo ya no existen porque el pueblo en masa desde que hay televisión ha pasado a ser público» (Trapiello, 2014: 71). No es una división taxativa, pero sí creemos que perceptible¹³¹, la máscara lleva tanto a lo cíclico como al vacío, a la locura efímera del carnaval o a la locura eterna del absurdo.

La potente aparición de la trivialidad y de la broma como escapatoria y generación de una nueva era, en los años sesenta, cambia muy significativamente los discursos grotescos. Esta distinción nos parece que tiene mucho que ver con las dos corrientes críticas que analizan el grotesco durante el XX, los recurrentes Bajtin y Keyser. A este respecto se pronuncia Alfonso Sastre, potente dramaturgo y afinado crítico, que habla, precisamente de *dos grotescos* distintos:

Desde luego, Bajtin entiende el grotesco de un modo muy diferente del de Keyser; eso es indudable. Para Keyser, lo grotesco es lúgubre, terrible, espantoso; y para Bajtin, jocundo y carnalesco. ¿No estarán hablando de cosas diferentes? Por mi parte, puedo pensar en *dos grotescos*, uno carnalesco y jocundo (el de Bajtin), y otro «hostil, extraño e inhumano» (el de Keyser), los dos igualmente verificables; y en este último pondríamos a Goya, Valle-Inclán y Solana, en los que la alegría brilla por su ausencia. El carnaval de Gutiérrez Solana es cualquier cosa menos alegre; o sea que no tiene que nada ver con ese «mundo grotesco» que dice Bajtin: en el que «la relatividad de lo existente es siempre feliz», en el que «lo grotesco siente la alegría del cambio y la transformación». En el grotesco goyesco (o goyuno) —y no

¹³¹ Nada más lejos de nuestra intención dar lecciones en este breve apunte de estos gigantes de la contemporaneidad, pero sí funcionan, creemos, como baremo fronterizo en este paso definitivo de la fantasmagoría a la nada.

digamos en el solanesco— no hay cambio feliz alguno ni perspectivas de que lo haya, sino un ambiente pantanoso en el que se respira la podredumbre y la muerte (Sastre, 2002: 83).

Coincidimos con Sastre en percibir que hay dos grotescos: Keyser se focaliza en el análisis del distanciamiento y que esto le lleva a tantear los caminos de lo siniestro y Bajtin implica, casi por contra, el carácter cíclico de la revolución popular carnavalesca. Sin embargo, la alegría o tristeza de la tonalidad no nos parece que sea adecuada vara de medir, pues, como hemos dicho recurrentemente, ambas vías grotescas combinan lo jocoso y lo lúgubre, están en el espacio de la tragicomedia. Sí es evidente que unos autores se distancian más de lo amable y prefieren aferrarse a la crueldad nihilista, pero creemos que no están tan alejadas, se siguen nutriendo mutuamente¹³².

Ahora bien, sí nos parece que hay una separación de estas dos vías que no tiene que ver con la estética sino con la antropología. Tal vez el sur sea más proclive a la cosmovisión festiva bajtiniana, y en cambio el norte tienda a caminar en favor de lo distanciado, aquellos tonos en los que casi nos da miedo reír que Keyser bautizó, precisamente, como «grotescos fríos» (2004: 244). Más bien, es como si la denominación bajtiniana fuera culpable del reencuentro artístico con lo popular, lo folclórico, lo rural, lo festivo; mientras que la apreciación de Keyser es su ribeteo final, la torsión del mismo motivo hacia la tragedia. Una conserva el tempo cíclico de la historia, aquel que siempre vuelve a la calle para coger aire; la otra es lineal, va pasando con cada vez mayor desgarró las tendencias, rompiendo para renovarse, y al llegar al último paso del progreso, encuentra que no queda nada.

También en nuestros cineastas grotescos vemos quienes se esfuerzan por conservar algo de humanidad en sus títeres y quienes, a fuerza de esperpento negro, se acercan peligrosamente al vacío de significación. En esa batalla de desencanto se encuentran muchos de ellos al límite, incluso se podría decir que, dependiendo de la época, serán o no partícipes del vacío final. Un buen ejemplo es Marco Ferreri, que comienza directamente en el esperpento azconiano de sus dos primeras cintas¹³³, aquellas que coinciden con nuestros años tratados, y con el tránsito de los años sesenta se va a topar con un grotesco más absurdo y apocalíptico, de nihilista final, que será coronado por *Dillinger è morto* (1969) y, sobre todo, por la sobrecogedora *La grande bouffe* (1973).

Pero también les ocurre algo similar a Berlanga y Fellini, que se van desviando de sus sainetescos orígenes al pasar el umbral de los sesenta, y del esperpento al negro final. En el uno con *Tamaño Natural* (1974), una película mucho más de Ferreri que de Berlanga; y en el otro con su

¹³² Algunos autores incluso viven los dos procesos. Éste es el caso de Valle-Inclán, que primero es incuestionablemente festivo y luego se va retorciendo hacia lo inhumano, aunque nunca llegue al vacío. «Valle Inclán, [...] uno de los grandes maestros [...] del grotesco moderno, según la denominación de Bajtin» (Sastre, 2002: 83). Por eso, a pesar de ubicarlo en la estela del negro de Goya, y por ende de Keyser, Sastre admite que su obra es la gran cazuela grotesca donde se cultivan todos los ingredientes bajtinianos, desde la risa fantochesca hasta la crueldad del esperpento, porque al fin y al cabo nunca deja de ser una caricatura.

¹³³ Las ya analizadas *El pisito* y *El cochecito*.

celebradísimo *Casanova* (1976). En ambos casos proliferan las muñecas, unas compañeras que ya no son de cachiporra sino de plástico, píldoras contra la alienación solitaria del mundo moderno. Sin embargo, tras esa etapa de angustias existenciales en los años 60, en los años de madurez ambos parecen recuperar las tonalidades del grotesco que les dieron mayores alegrías estéticas. Se puede hasta decir que hacen autoparodias de su cine más reconocido y reconocible, volviendo a la esquematización, al distanciamiento y a la distorsión, fabricando las caricaturas del mundo moderno que tan genialmente perfilaron en su juventud¹³⁴.



Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*. 1953.



Alberto Burri, *Bianco plastica*, 1966.

Lo que está claro es que la estética occidental a partir de las dos guerras mundiales siempre va a plantear el personaje sujeto a un proceso de deshumanización, va a hacer tambalear la rotundidad del sujeto a través de la transformación de lo que quedaba de él, sea en lo físico o en lo filosófico. Unos (los menos) rasgarán el mundo tragicómico con los despojos de la realidad, otros (los más) cavilarán el mundo de la reflexión fractal del abstracto. Todo ello será parte de la «era de la simulación», simulación del dolor físico en los cuerpos de Bacon o de Pasolini; o simulación del dolor abstracto en el cuadrado negro de Klein, Burri o Warhol. Comienzan entonces las inseguras plasticidades de la posmodernidad... pero eso ya son cosas distintas.

¹³⁴ Berlanga volverá al grotesco bajtiniano desde el sainete cañí en toda su obra tras *Tamaño natural*. Entre las más logradas estarán *La vaquilla* (1985), *Todos a la cárcel* (1993), y, cómo no, ese astracán con tintes esperpénticos en tres movimientos que es *La trilogía nacional* (1976, 1981 y 1982). Por su parte, Fellini comenzará una etapa de autoparodias grotescas que invitan a mirar el lado cómico de sus grandes clásicos: *Amarcord* (1973) de sus melancolías provincianas de *I vitelloni* (1953); *La città delle donne* (1980) del donjuanescio Guido de *Otto e mezzo* (1963); e *Intervista* (1987) de su eterna *Dolce vita* (1960).

4. CONSECUENCIAS GROTESCAS.

A modo de conclusión.

*Y no deja de ser significativo
que en un reciente editorial de una revista milanese
donde se alude a la muerte del cine italiano, el titular diga sencillamente:
«Destinazione Spagna».*

Luis García Berlanga

Tras el análisis de las tres disciplinas formales con el objetivo de fabricar una consecuente poética del grotesco, llegamos al epílogo de este sainete (algo menos cómico y algo más extenso) sobre este modo de mirar tan poderoso y fundamental. Y toca ahora, si acaso es posible, descubrir las consecuencias de esta mirada, y con ello llegar a unas cuantas conclusiones.

Entre los primeros y los últimos ejemplos de nuestra estética, o lo que es lo mismo, entre los albores de la década de mitad de siglo y las explosiones de los años sesenta, se produce todo un viaje existencial enormemente representativo en idas y vueltas entre Italia y España. Unos años en que los autores van asumiendo las esquinas inabarcables de lo real y por tanto se va transformando la ortodoxia del primer neorrealismo en favor de miradas más individualizadas, entre las cuales se empieza a colar la tonalidad grotesca. Aquel viejo espejo documental va tornándose formalmente (a través de la esquematización, el distanciamiento y la distorsión) hasta despedir un reflejo nuevo, menos preciso tal vez pero más verdadero, como una caricatura, un aguafuerte, una pintura negra.

Un cine que recupera las herencias más fundacionales del teatro costumbrista y farsesco para hacerlo nuevo otra vez (incluyendo, entre otras huellas, la brevedad en favor de la multiplicidad de historias, la ambigüedad de los tipos sociales con respecto a la comedia grotesca que anuncian, y sobre todo, la pintura bruegheliana de todo un paisaje humano). Un cine que, además, prefiere la mirada con opinión al reflejo realista, invocando las heridas de la guerra a través de sus planos más cómicamente distorsionados. Un cine que, también, prioriza lo colectivo y lo polifónico frente al desarrollo heroico de un protagonista, y así, se suceden los retazos de realidad, ordenados a modo de elipsis y presentados con brevedad y sarcasmo en la vorágine fabulística de un retablo lleno de vida cotidiana. Un cine que, en fin, acaba haciendo caso a Valle-Inclán en eso de *empezar por fusilar a los Quintero*, pues este cine ya no tiene nada de maniqueísmo ni flamenquismo edulcorado, más bien ha aprovechado el plomo de sobra para pintar la historia trágica del sur de Europa con más risa que llanto sin desprenderse un ápice de los aplausos populares. Precisamente el canónico Juan de Orduña haría unas reveladoras manifestaciones al hilo de estas semejanzas estéticas¹³⁵:

¹³⁵ Extraídas de una entrevista concedida a *Primer Plano*, n° 745, 23 de enero de 1955 en relación con su película *El padre Pitillo* (1954), y citadas por Pérez Bowie y González García (2010: 70).

Lo que pasa es que hace treinta años se llamaba sainete a los que hoy se llama «pieza neorrealista». Y los sainetes los firmaba Arniches en vez de un director y unos guionistas italianos, que son ahora los autores de las películas de esta clase, y por tanto, reciben muchas más felicitaciones que aquel dramaturgo de origen alicantino y madrileño de corazón. Pero, en realidad, la intención de las obras es la misma [...] siempre así: tiernas, humanas, con peripecias mínimas en su argumento, fundado principalmente en la dulzura y en la humanidad (Pérez Bowie y González García, 2010: 70).

De todos modos, y aun quedándose con un concepto algo superficial del neorrealismo, el paralelismo con el mundo del teatro popular costumbrista y el *aire* de las cintas españolas que entonces se acercaban a la estética italiana es más que manifiesto. Curiosamente, esta torsión del documento, que ocurre más o menos en el paso a la década de los años cincuenta, parece consolidarse a partir de un humor, un tono y un temperamento compartidos, que bien pronto acaban produciendo la parodia del propio movimiento: «aparentemente, el neorrealismo fue objeto de caricatura en el cine español casi desde un primer momento», advertía Benet (2012: 266). Y cómo son las cosas, que una película como *Surcos* de Nieves Conde (1951), considerada único ejemplo de neorrealismo ortodoxo español, acaba tomándose a broma la seriedad de su modelo, tal y como demuestra este diálogo de la cinta¹³⁶:

- ¿Por qué me llevas al cine? Echan una psicológica.
- Esto ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas.
- ¿Y qué es eso?
- Pues problemas sociales, gentes de barrio...
- Bueno, bueno, bueno, llévame adonde quieras...
- [Al regreso del cine]
- ¡Menudo tostón la película esa! ¿Cómo dices que se llama?
- Neorrealista.
- No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios.
- Eso dicen.

A lo mejor, la lección fundamental que nos deja el espejo realista no es la de calcar la realidad y producir un documento, sino partir de lo real para seguir mucho más allá, agudizando los perfiles a sabiendas de que el realismo puro es imposible. Como apuntaba el narrador de *Cerca de la ciudad*, hay que «volver a inventar una vez más el neorrealismo» (Benet, 2012: 267); llegar a sus mismos objetivos pero abriendo el abanico de posibilidades, conjugando la verdad y la revelación, admitiendo más de una realidad al mirar desde más ángulos, crispados, afilados y sin embargo (o tal vez por eso) cómicos. Ya lo decía Keyser: «Lo grotesco no tiene que ver con hechos individuales, o con la destrucción del orden moral... Es principalmente la expresión de nuestra propia incapacidad de orientarnos en el universo físico» (Keyser, 2010: 185). Un despiste, vamos, una pérdida de

¹³⁶ Extraído de la película y transcrito en Benet (2012: 265-266).

perspectiva que, a pesar de todo, sepa devolvernos una realidad más expresiva o una expresión más realista. Así, asumimos que la primera consecuencia poética que genera este grotesco cinematográfico es la de haber puesto patas arriba el artefacto neorrealista, pero a sabiendas de que, al final de la partida, este cambio de paradigma, esta pérdida del norte, acaba haciendo de lo real algo más poderoso y sin embargo más simple, más complejo y sin embargo más accesible, más trágico y sin embargo más divertido. Tal vez se mire aún más directamente a la realidad desde el fondo del espejo grotesco, como había profetizado Max Estrella, tal vez las gafas (de culo de vaso) con las que miran los ojos de la máscara sean precisamente las que curen esta miopía de lo real que nos aflige.

La segunda consecuencia ha perdido ya del todo el norte y se ha venido al sur. Decía Jesús Rubio que en el teatro de Valle-Inclán «todo es grotesco, desaforado, insensato, goyesco, sarcástico. Como en los desfiles carnavalescos, los instintos circulan desmandados y escandalosos, con esa inconsciencia bárbara de la sociedad humana que en países como el nuestro, fatalistas, ignorantes y rudos, hace de la risa una mueca trágica» (2006: 321-322). Países como el nuestro que saben hacer de la risa una mueca trágica. Países como el nuestro. ¿Tal vez Italia, tal vez el sur de Italia? Así lo había sentido Ennio Flaiano cuando vino a Madrid a escribir *Calabuch*: «La Piazza Mayor è Napoli, anche in certi usi che in altre piazze di Madrid non vivono. Per esempio, alla fermata del Tram c'è un vecchio che noleggia romanzi a fumetti ai viaggiatori in attesa, pronto a riprenderseli, con una piccola mancia, appena il tram arriva» (Flaiano, 1956: 180).

Muchas cosas nos separan, pero otras tantas nos identifican, sobre todo en esos años de desarrollismo y picaresca en que españoles e italianos, el sur del sur, supieron hacer del *arrangiarsi* un arte en toda su grotesca esencia. Tal vez por eso en *Surcos* se reían de lo *tostón* que era el cine neorrealista, porque, como el carnaval, los nuevos realismos han muerto para renacer de nuevo, al año que viene, tal vez en orillas mediterráneas como las de la fallera Valencia, y esta vez disfrazados de cine grotesco. Para el Berlanga de 1956 no dejaba «de ser significativo que en un reciente editorial de una revista milanese donde se alude a la muerte del cine italiano, el titular diga sencillamente: “Destinazione Spagna”»¹³⁷, y años después, haría declaraciones como ésta:

Entre los directores españoles, yo soy de los que más ha colaborado con profesionales italianos, no a nivel de producciones porque en España, durante una época se hicieron muchos espagueti-westerns y comedias en coproducción con Italia; pero hablando de un cine de más talla intelectual, yo he sido el que más ha trabajado con técnicos, actores y guionistas italianos. En Italia siempre me he sentido como en casa. En ningún país extranjero he conectado tan rápidamente con el sentido del humor y la forma de ver la vida y el cine (Cañeque y Grau, 2009: 90).

¹³⁷ Conferencia sobre cine italiano de Berlanga impartida en 1956, recogida en Pérez Perucha (1999: 42).

En otra intervención distinta, tras mencionar Berlanga a Fellini como su favorito en el cine italiano, Cañeque y Grau le preguntan precisamente por sus similitudes estéticas, por sus afinidades formales y temáticas, y Berlanga responde lo siguiente:

No sé, después de decir todo esto, tendría que ser modesto y decir que no. Pero tal vez compartimos un cierto latinismo mediterráneo. Algunas historias tuyas las he visto casi como si fueran mías. Por ejemplo, la única envidia que le tengo es que lograste hacer *I vitelloni* (*Los inútiles*). El primer guión que escribí en Valencia antes de ir a Madrid a estudiar en la Escuela de cine se llamaba *Cajón desastre*. Era una historia que narraba las peripecias de un grupo de señoritos ociosos de Valencia en la posguerra, cuando los padres ya habían perdido la autoridad que no recuperarían nunca. Esa vida ociosa en la playa, que era la que yo hacía, el deseo de ir a Madrid, como el personaje de *Vitelloni* que quiere ir a Roma, hacen que su película me parezca especialmente próxima (Cañeque y Grau, 2009: 91).

Habla Berlanga de su amor por la extraviada juventud ociosa¹³⁸, tan similar en los puertos de Rimini como en los de la albufera de Valencia, pero sobre todo menciona algo esencial para nosotros: un cierto latinismo mediterráneo compartido.

Muchos años antes, a la pregunta del periodista sobre las diferencias entre la cinematografía norteamericana, más objetiva, y la alemana, más subjetiva y tal vez por ello más literaria, y sobre cuál debe ser el camino a seguir de la cinematografía patria, Valle-Inclán había dicho¹³⁹: «Esto es una cuestión de temperamento o de naturaleza. Los países del Norte tienen una sensación lumínica distinta a la nuestra; [...] Pues bien, los países del Norte han de producir obras del Norte y los mediterráneos obras meridionales. Sería difícil decir en verdad cuáles son mejores, pero nadie debe obstinarse en hacer aquello que no puede» (García Sánchez, 1998: 12-13).

Los mediterráneos haremos, pues, obras mediterráneas, y se nos supondrá una afinidad estética debida a una antropología latente, poderosa e invisible. Una afinidad genealógica que evidentemente puede ser muy discutible según los casos, pues es tan cambiante y diversa a lo largo de la historia occidental como lo son todas nuestras historias. Sin embargo, sí creemos consolidada esta afinidad en las dos épocas a las que hemos concedido mayor relevancia: en esa primera era teatral de recuperación de los tonos costumbristas y populares en el teatro más fervientemente vanguardista, en que compartimos algo más que circunstancias políticas y sociológicas afines, también autores y creadores en plena complicidad estética; y sobre todo, en esa segunda generación de los nuevos neorrealismos, en que el trasvase de talento entre ambas cinematografías será constante y recurrente. Uno de los ejemplos más evidentes de este viaje de ida y vuelta es Perico Beltrán, a quien también se le preguntaría por las cercanías estéticas entre Italia y España: «Hay

¹³⁸ También le preguntaron a Almodóvar por esta similitud, y éste respondería lo siguiente: «Yo no compararía a Fellini con Berlanga, ambos me parecen únicos. Identificaría tal vez su gran capacidad distorsionadora y un talante como infantil (de niños traviesos en cualquier caso) a la hora de contar historias» (Cañeque y Grau, 2009: 149-150).

¹³⁹ En una entrevista de 1927 comentada ampliamente por Javier Barreiro.

películas italianas como *Seducida y abandonada* o *Divorcio a la italiana* que las podía haber dirigido perfectamente Berlanga. Creo que el cine de Renoir [...] nunca llega a estar tan cerca de Berlanga como el de Fellini» (Cañeque y Grau, 2009: 226). Por último, otra voz de autoridad, el guionista Jean Claude Carrière, amplio conocedor de nuestra cinematografía, mano derecha de Buñuel en significadas ocasiones y escritor de Ferreri otras tantas (normalmente, cuando Azcona estaba ocupado con Berlanga), habría de decir a este respecto:

Azcona me gusta de la misma forma que me gusta Tonino Guerra en Italia, porque son gente de una imaginación colosal. Los dos tienen una imaginación popular, un poco absurda, que surge de la realidad cotidiana. Esa relación entre el absurdo y lo cotidiano es algo que podemos encontrar siempre en las películas que Azcona escribe con Berlanga y con Ferreri. (Cañeque y Grau, 2009: 233-234)

Una relación entre el absurdo y lo cotidiano que bien podría resumirse en una palabra: grotesco. Una poética del grotesco que encuentra, al sur del sur de Europa, el mejor caldo de cultivo para hacerle cosquillas a una guerra civil y otra mundial con los ingredientes del día a día. Un sur en el que se fraguan la mayoría de los preceptos del arte de *arrangiarsi*, a medio camino entre el partisano y el *hippie*, entre las rebecas sobre los hombros y los bikinis de las suecas, entre el grito de Anna Magnani y los baños en la Fontana di Trevi. Justo a mitad de camino están el sueño de coger el tren e ir a la ciudad, el ansiado pisito, el falso milagro que atraiga a los turistas, el ratito para la quiniela, el imposible número acrobático con el que escapar o el contenido de una caja fuerte que al final solo esconda un buen plato de garbanzos. Sueños cotidianos de pan, de amor y de fantasía que se le escapaban a una censura demasiado centrada en la altura de la minifalda para darse cuenta de los alcances de aquella risa demoledora. Un mundo de títeres hambrientos de libertad que batallan entre quedarse quietos y moverse al ritmo frenético de la modernidad. La segunda consecuencia de esta poética grotesca en la cinematografía de medio siglo es, pues, la de devolverle al sur una herramienta de risa incómoda con la que realmente enfrentarse a lo establecido pasando totalmente desapercibida. Como el viejo carnaval, este cine plantea una efímera revolución de la carne: de la sexualidad, del hambre y de la represión, poniendo el grito en el cielo con los pies firmemente plantados en la plaza del pueblo. Eso sí, con mucha gracia.

Las máscaras napolitanas hace tiempo nos enseñaron que el humorismo no es sólo comedia, esto es, hacer reír, sino hacer pensar. ¿En qué? En un fracaso. He aquí la tercera consecuencia, éxito de todos los fracasos: el humorismo de este mundo del aparentar, del pretender, del fingir ser herido de guerra para colarse en el autobús, hace en nuestro tablado de marionetas que no haya ni malos ni buenos, sino que todos seamos iguales bajo el rasero distanciador de la risa. Hemos fracasado en nuestra aspiración de ser héroes y superar todas las barreras, pero al menos nos hemos reído por el camino. Todos los disfraces sirven para desarmarse, para revelar las argucias este mundo de

fingimientos a través de la carcajada y para ser, de alguna manera, libres a pesar de las limitaciones. Cuando el maestro Berlanga entró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁴⁰, dedicó su discurso a la comedia, porque para él ésta es indisoluble de la palabra crítica, y sin embargo, consigue disfrazarla bajo los efectos paliativos y malévolos de ese viejo encantamiento:

Particularmente, creo que la forma cinematográfica más adecuada para profundizar en los conflictos del espíritu contemporáneo está en un género habitualmente menospreciado al que yo he dedicado mi trabajo durante años con mayor o menor fortuna: me estoy refiriendo a la comedia. Frente a las acusaciones que se hacen de trivializar la vida con la intrascendencia del humor, opino, por el contrario, que precisamente por el humor se puede alcanzar el retrato descarnado, la penetración incisiva que nos permite explorar la naturaleza contradictoria del espíritu humano. La risa es, en muchos casos, una reacción de defensa hacia aquello que tememos. La comedia presenta en su trasfondo substancial una visión desnuda, tras la cortina del esperpento, de la realidad oculta de la sociedad en que vivimos. Aprendemos más sobre el carácter verdadero de los conflictos del hombre en una película de Buster Keaton enfrentándose a la agresión continua de la calamidad, en una comedia de Howard Hawks diseccionando la hipocresía puritana, en una fantasía de Fellini invitando a bailar a los fantasmas de la razón, que en algún grandilocuente drama lleno de falsa trascendencia, diálogos ampulosos y situaciones afectadas. Cuando en tiempos venideros se quiera escribir la Historia del siglo XX [...] habrá que contemplar las comedias realizadas en este tiempo para conocer nuestro más ajustado retrato. Desde la tarta en la cara, el resbalón del personaje antipático, el caos desmedido controlado en lo grotesco, la carcajada nos servirá siempre para la constatación, aunque sea de forma cruel, de nuestra miserabilización cotidiana, de las limitaciones que nos corresponden como simples mortales cargados de defectos y abonados al error. En definitiva, el distanciamiento irónico será siempre la mejor cura para la vanidad que a todos nos acecha con la tentación del pedestal granítico (Berlanga, 1989: 24).

¿Por qué si no se miran sin rubor dos sociedades paralelas, dolientes pero irónicas, para encontrarle un remedio irremediablemente cómico a lo que no tiene ni pizca de gracia? ¿Por qué se miran tan directamente los milagros voladores de Vittorio de Sica y los sueños de Villar del Río? ¿Por qué se parecen tanto los mitos paródicos de Federico Fellini y los santos que dejan autógrafos para Berlanga? ¿Por qué nos entra una risa temerosa al imaginar lo que Don Anselmo intentaría por un cochecito para Ferreri, o lo que Mastroianni haría por divorciarse, o lo que los hermanos Vidal buscarían en una tinaja? La respuesta a todas estas preguntas nunca acaba de resolverse, está demasiado desvaída por el gris ambiguo del aguafuerte, por la distorsión constante y consciente de nuestro retablo de caricaturas.

Lo que sí que está claro es que se trata de un grotesco necesario. Un grotesco como un alimento para saciar el hambre de placeres, un discurso del presente gris, distanciado y controlado por algún titiritero que no deja de ser el pan para hoy y la filosofía para mañana. Un grotesco que reaparece, siempre, de la mano de los rituales más originarios de nuestra cultura pagana, y se disuelve pronto, cumpliendo con su ciclo de cosechas grotescas, con el abismo de la sociedad de los

¹⁴⁰ Un año después de ser elegido como miembro, Berlanga se presentó como miembro con un discurso titulado «El cine, sueño inexplicable», que sería posteriormente publicado por la Academia de San Fernando en 1989. Extraído del archivo de la familia Berlanga que se encuentra en línea en www.berlangafilmmuseum.com

sesenta a la vuelta de la esquina. Un grotesco que sirve tal vez para arrancar una carcajada en la noche de los tiempos (veloces), y recuperar, con paradójica deshumanización, aquello que nos hace más irremediabilmente humanos. Cómica y sin embargo crítica, cambiante y sin embargo eterna, la máscara sabe rebelarse sin revelarse por completo, y sus ojos quedan, después de todo, ciegos, realistas y expresionistas al mismo tiempo, casi tanto como un espejo de feria.

Al fin y al cabo, ¿no es una interrogación la mejor manera de dar punto y final a un círculo?

Madrid, verano de 2015.

- Glosario de términos¹⁴¹.

· Grotesco: Ridículo y extravagante. / Irregular, grosero y de mal gusto. / Progresivamente, también va significando inquietante o extraño, y junto a ello, cómico, ridículo y burlesco. / Se va generando una consecuente tonalidad estética cuyo desvío de perspectiva, propiciado a partir de los recursos de esquematización, distanciamiento y distorsión, genera una caricatura en equilibrio entre realismo y expresionismo.

· Farsa: Pieza cómica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír. / Compañía de farsantes. / (despectivo) Obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca. / Enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar. / En lo antiguo, comedia.

· Esperpento: Hecho grotesco o desatinado. / Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. / (coloquial) Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

· Sainete: Pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función o al final. / Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente. / Cosa que aviva y realza el mérito de algo, de suyo agradable. / (coloquial) Situación o acontecimiento grotesco o ridículo y a veces tragicómico.

· Retablo: Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso. / Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar. / Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres.

· Plaza del pueblo: Lugar ancho y espacioso dentro de un poblado, al que suelen afluir varias calles. / Aquel donde se venden los mantenimientos y se tiene el trato común de los vecinos, y donde se celebran las ferias, los mercados y fiestas públicas. / Sitio determinado para una persona o cosa, en el que cabe, con otras de su especie.

· Neorrealismo ortodoxo: Unión de las corrientes filosóficas contemporáneas que afirman que la observación no altera la percepción del objeto. / Movimiento cinematográfico surgido en Italia tras la Segunda Guerra Mundial, caracterizado por su voluntad de reflejar la realidad social.

¹⁴¹ Para los conceptos centrales de esta tesis, haremos unas mínimas aclaraciones semánticas. Partimos en todas ellas de las definiciones oficiales de Real Academia Española, a las cuales añadiremos, si resulta pertinente, alguna connotación o precisión relevante para nuestros fines.

Entendemos por ortodoxo el neorrealismo fiel a los dogmas más puristas del movimiento, el cual se va desvaneciendo tras la inmediata posguerra en favor de otras vertientes.

- Más allá del neorrealismo / nuevos realismos / *neo*-neorrealismo: Caminos diversificados que parten de la fuente común del neorrealismo ortodoxo y que se van implantando en el gusto del cine europeo durante la década de los años cincuenta. Si bien es incuestionable que el eco del neorrealismo más purista sigue muy vigente en este cine, el menor peso progresivo que dejan los desastres de la guerra abre el abanico de tonalidades. Especial importancia para nosotros tendrá una de las vertientes de este neorrealismo, grotesco.

- Picados y contrapicados. Enfoques más allá del neorrealismo: El picado es un plano fotográfico y/o cinematográfico que resulta de una angulación oblicua superior, es decir, por encima de la altura de los ojos o la altura media del objeto y está orientada ligeramente hacia el suelo. El contrapicado es el opuesto al picado. Dichas angulaciones presentan a lo observado con una carga intencional añadida, pues deforman la perspectiva y, por consiguiente, el tono de la representación.

- Retablo: Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso. / Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar. / Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres.

- Corpus de obras tratadas. Ficha y comentario.

· *Luci del Varietà* — Federico Fellini y Alberto Lattuada (1951).

Drama agrídulce sobre un grupo de artistas teatrales de segunda clase durante una gira. Los actores, bailarines y funambulistas de todo tipo luchan por ganarse algún dinero de pueblo en pueblo, actuando ante públicos muy reducidos, mientras que el maduro administrador de la compañía (Peppino de Filippo) se enamora de una recién llegada (Carla del Poggio), para disgusto de la fiel amante de aquel (Giulietta Masina).

Película coral, cuya marcada ausencia de estructura preludia los caminos sainetescos por los que el cine viajará durante toda la década. Se adivina también los ecos farsescos del triángulo amoroso y las infidelidades al estilo *commedia dell'arte*, y está presente a cada paso el difícil equilibrio entre la máscara y la identidad, entre el yo que se sube a escena y el yo que se esconde entre bambalinas.

· *Esa pareja feliz* — Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem (1951).

Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) son un humilde matrimonio madrileño. Ella se ocupa de las labores domésticas y él trabaja como electricista en unos estudios de cine. Sus sueños de bienestar se hacen realidad cuando ganan un concurso patrocinado por una marca de jabón. Se trata de la elección de "la pareja feliz": durante veinticuatro horas la pareja seleccionada recibe toda clase de invitaciones y obsequios. Pero, precisamente el mismo día, Juan debe resolver dos serios problemas que Carmen desconoce.

Exordio en la dirección de Bardem y Berlanga, lleva todo el peso de la Guerra Civil y sus descontentos a la vida sencilla de una pareja razonablemente feliz, que, cuando les toca el premio, vive una auténtico día de carnaval. Sin embargo, como cada fin de fiesta, al enterrarse la sardina, se recuperan los problemas reales y se desvelarán todos los espejismos del día de feria.

· *Vita da cani* — Steno y Mario Monicelli (1951).

Nino Martoni (Aldo Fabrizi) es el capocómico de una compañía itinerante de *avanspettacolo*. La policía anda en busca de Margherita (Gina Lollobrigida), una de sus bailarinas, porque se ha fugado de su pueblo, mientras que Franca (Tamara Lees) ha dejado a su novio Carlo (Marcello Mastroianni) porque es demasiado pobre para satisfacer sus ambiciones. Por su parte, Vera (Delia Scala) está enamorada de Mario, el hijo de un rico burgués. Durante un espectáculo en el que falta su primera figura, Nino saca a la inexperta Margherita bajo el nombre artístico de Rita Buton y la convierte, poco tiempo después, en la más prometedora de las divas de revista.

La cinta muestra con mayor crudeza que *Luci del varietà* lo difícil que es la vida de una compañía teatral (casi una vida *de perros*) y los numerosos sacrificios que debe hacer el

protagonista para salvar a sus actores. El éxito y la fama no serán para todos, Steno y Monicelli lo dejan claro (es su primer acercamiento a una comedia con tintes de mayor seriedad que sus trabajos anteriores): Vera acaba prefiriendo el matrimonio a la carrera, mientras que Franca, arrepentida de haberse casado por dinero, acaba suicidándose. Por su parte, Nino, que también está enamorado de la bella Rita, prefiere que ésta siga su camino en una compañía más importante antes que mantenerla en su mediocre negocio, por el que seguirá luchando hasta el final. *Un viaje a ninguna parte* italiano donde se desprende el peso de la vida real, tan de perros, y deriva los caminos grotescos de los artistas.

· *Miracolo a Milano* — Vittorio De Sica (1952).

Totó (Francesco Golisano) es un bondadoso huérfano que vive, igual que otros muchos desaharrapados, en un mísero barrio de chabolas en las afueras de Milán. Cuando en los terrenos donde viven se descubre petróleo, Totó, tan ingenuo como bienintencionado, decide enfrentarse al poderoso señor Mobbi, el dueño del suelo.

El guión de Suso Cecchi D'Amico —una alegoría fantástica sobre la pobreza y la injusticia social basado en la novela de Cesare Zavattini *Totò il buono* (1943)— plantea desde una perspectiva perceptiblemente virada las problemáticas neorrealistas. En 1952 se estrenan *Miracolo a Milano* y *La macchina ammazzacattivi*, dirigidas por De Sica y Rossellini, los dos padres fundadores (junto a Visconti) de la estética del neorrealismo ortodoxo, que esta vez, modifican sensiblemente el camino emprendido la década anterior. Aquí, la aparición del personaje colectivo, así como el toque constante de lo fantástico y lo fabulístico ayuda a que penetre con paso firme el pulso grotesco que se irá acentuando con el paso de la década.

· *La macchina ammazzacattivi* — Roberto Rossellini (1952).

Fábula moralista en la que un demonio otorga a la cámara de un fotógrafo santurrón el poder de destruir a todos los malhechores de la tierra. Naturalmente, el indignado fotógrafo hace uso de su nueva arma contra su pueblo entero, uno por uno, empezando por los ricos o ilustres. Pronto, hasta el más inocente se convierte en su víctima, se muestra tan lleno de impaciencia que el mínimo defecto es causa para golpear. Inevitablemente, se embarca en una tarea para destruir el mundo.

Película curiosa de Rossellini que no acaba de resolver bien sus pretensiones, pero que muestra indudablemente el camino fabulístico por el que se encamina en estos primeros cincuenta, dejando atrás el documento puro y el realismo ortodoxo.

· *Lo sceicco bianco* — Federico Fellini (1952).

Ivan y Wanda son un joven matrimonio provinciano (él, reprimido y tieso, ella, soñadora e ingenua) que viaja a la capital a conocer a sus parientes. En un descuido, la soñadora Wanda se escapa para ir a la redacción de su fotonovela predilecta, que narra con gran éxito las aventuras de

El Jeque Blanco. Lo que iba a ser una visita rápida se convierte en toda una aventura, pues Wanda, enajenada por la idea de ver a su ídolo en carne y hueso, se esconde entre los técnicos del cine y viaja hasta Ostia a conocerlo. Pero la entrevista desilusiona mucho a la muchacha: el Jeque Blanco trata de seducirla, hasta que su celosa esposa trata de impedirlo. Wanda, sola y sin dinero, no sabe cómo volver, mientras que en Roma, Ivan trata desesperadamente de esconder a la familia su desaparición, y se lanza en su busca por la gran urbe hirviente hasta la noche. Ya resignado a no encontrarla, el pobre Ivan se encontrará con dos prostitutas (entre ellas, la Cabiria de Masina) que tratarán de consolar su soledad.

En la opera prima de Fellini en solitario, vemos ya todos los ingredientes de su menú maestro: la ciudad caótica y trepidante, el mundo del cine y la ilusión frente a la realidad cotidiana de la represión, el conformismo y la provincia.

· *Pane, amore e fantasia* — Luigi Comencini (1952).

Antonio Carotenuto (Vittorio De Sica), un oficial de carabinieri de mediana edad asignado a un remoto pueblo de montaña en Italia llamado Sagliena, decide casarse y elige para ello a la joven Maria De Ritis (Gina Lollobrigida), pero ella ya está de novia con el carabiniere Pietro Stelluti (Roberto Risso), su subordinado. Antonio, confundiendo el comportamiento liberal de Maria con promiscuidad, le hace proposiciones pero es rechazado, por lo cual dirige su propósito hacia una vecina de mediana edad, Annarella Mirziano (Marisa Merlini), quien parece corresponderle.

Éxito sin precedentes en la cinematografía italiana que hizo que Hollywood pusiera atención tanto en la comedia del neorrealismo rosa y futura comedia a la italiana, como en las bellas actrices que estaban surgiendo de los estudios de Cinecittà. El enredo en torno a la infidelidad no esconde su huella farsesca, y comienza tenuemente la grotesquización de la comedia, lo cual es patente al observar la caricatura de personajes antaño heroicos como el galán o la damisela.

· *¡Bienvenido, Mr Marshall!* — Luis García Berlanga (1953).

Los habitantes de Villar del Río van a ser visitados por los americanos, según les anuncia su alcalde. A partir de entonces, el día a día de los paisanos se centrará en preparar esa esperada visita, incluso disfrazando todo el pueblo de paraíso turístico. Son los años en que Estados Unidos pone en marcha el Plan Marshall para reconstruir la Europa Occidental de posguerra, ayudas de las que España quedó al margen. En tono de sátira, Berlanga habla de la situación de España, algo inédito en la filmografía española hasta el momento, retratando también el inicial aperturismo del régimen hacia los países extranjeros, así como una mordaz crítica soterrada contra Estados Unidos. Aún se duda cómo pudo pasar la censura franquista.

La película es una muestra de la España del momento y de los tipos característicos de su sociedad, con un toque mordaz de sainete costumbrista. Observamos la tipificación caricaturesca de

los poderosos por un lado, el alcalde, el cura, las profesiones liberales; y el pueblo por otro, casi todos agricultores y ganaderos. No es gratuito que el alcalde esté algo sordo, ni que se tenga miedo al Delegado, ni que el cura sea algo cotilla, ni que la maestra esté soltera. Pero nada de lo soñado habrá de cumplirse. El pueblo ha perdido el tren, y parece abocado a la desaparición.

· *I vitelloni* — Federico Fellini (1953).

Fellini vuelve a su Rímini para contarnos cómo irrumpe el fin del verano, y de paso el de la juventud, a través de una pandilla de inútiles e inmaduros veinteañeros (“vitelloni”, como se les dice en la zona de Pescara, de donde era natural el guionista Ennio Flaiano). En la elección de «Miss Sirena 1953», la hermosa joven Sandra se desmaya, lo cual revela que ha quedado embarazada del donjuanesco Fausto (Franco Fabrizi), y deben casarse cuanto antes. Tras el regreso de la luna de miel, comienzan a caerse las máscaras. Excepto Moraldo (Franco Interlenghi), todos viven en un estado de tedio, parasitando a sus familias y evitando las responsabilidades: el incorregible y mujeriego Fausto, el reprimido Alberto (Alberto Sordi), el necio Ricardo (Riccardo Fellini) y el poco talentoso Leopoldo (Adolfo Geri). Tras la enésima fiesta, Sandra desaparece con el bebé y resulta estar escondida en casa del propio padre de Fausto. Es Moraldo quien, cansado de debilitarse en ese marco estéril, sube a un tren hacia Roma para no volver, mientras que los vitelloni, envarados en su mediocridad, se quedan durmiendo.

Especialmente acertado para nuestro estudio la secuencia del carnaval, en la que salen a relucir las verdaderas esencias de los personajes, reprimidos bajo el hastío y la ranciedad. El grotesco penetra levemente en la aburrida vida provinciana, al menos con el efímero poder de la máscara. Luego todo vuelve al orden, por eso Moraldo tratará de escapar.

· *Cómicos* — Juan Antonio Bardem (1954).

La prometedora actriz Ana Ruiz (Elisa Galvé) trabaja en una compañía de teatro ambulante, aunque por ahora antepone el éxito al amor de Miguel (Fernando Rey). Cuando la compañía decide estrenar su nuevo proyecto, Ana confía en ser la joven protagonista, pero el papel vuelve a recaer en la veterana Carmen. El empresario (Carlos Casaravilla) le ofrece a ser la protagonista de un nuevo montaje si accede a convertirse en su amante. De esa decisión pende el futuro de Ana, y tal vez, de camino, su dignidad y su felicidad.

Obra en la línea de *Luci del varietà* y *Vita da cani* en la que Bardem refleja la vida difícil de los escenarios y las artes populares, y pone foco especialmente en la situación de la mujer, en la decisión entre el trabajo y el amor, y cómo ésta se ve reñida con los deseos de los hombres y de los poderosos. De nuevo, interesa en especial el peso de las artes populares como espectáculos itinerantes, núcleo de pequeños y humildes negocios, y espacios para el ascenso artístico, aunque el éxito siempre exija de algún tipo de pérdida.

· *Dov'è la libertà* — Roberto Rossellini (1954).

Salvatore (Totò) acaba de salir de prisión tras una condena de veintidós años por matar a un hombre que deshonró a su mujer. Transcurrido ese tiempo se reintegra en la sociedad, pero para Salvatore no será fácil el cambio después de tanto tiempo de cautiverio.

Se trató de uno de los filmes más difíciles para Totò, pues después de pocas escenas Rossellini se desinteresó completamente de su resultado. La película la completaría Mario Monicelli tras un año inconclusa, con algunas escenas dirigidas por otros autores como Lucio Fulchi o Federico Fellini, que filmó los planos finales. A pesar de todo, Rossellini es el único director acreditado. Resulta un caso interesante, más allá de su tono farsesco, por la aparición de un personaje protagonista que nos parece fuera de todo límite y orden y que, al estilo de los títeres, está completamente a merced de su máscara, pues a pesar de haber cumplido con su condena, Salvatore nunca deja de ser un prisionero.

· *La strada* — Federico Fellini (1954).

Cuando enviuda el funambulista Zampanò (Anthony Quinn), éste compra a Gelsomina (Giulietta Masina), la hermana de su mujer, sin que la madre de la chica oponga la menor resistencia. Pese a su carácter violento y agresivo, la muchacha se siente atraída por el estilo de vida nómada y callejero, sobre todo cuando su dueño la incluye en el espectáculo. En su deambular, varios pintorescos personajes, entre ellos, el fascinante *Il Matto* (Richard Basehart) le proponen que se una a ellos, pero Gelsomina se mantendrá fiel a Zampanó hasta las últimas consecuencias.

Obra maestra de la década del de Rímini, en la que retoma el tema de las artes funambulescas, aunque esta vez con un tono más lírico, y especialmente interesado en la figura femenina como símbolo de la ausencia de libertad. Fellini recupera el tono de farsa tragicómica de la *commedia dell'arte* (reaparece el tema del adulterio del triángulo Pierrot, Colombina & Arlequín) para su cinta más abstracta, en la que los personajes son puros títeres sometidos al destino, donde el matrimonio se transforma en otro tipo de transacción económica o incluso esclavitud moral y física.

· *Novio a la vista* — Luis García Berlanga (1954).

Verano de 1918. Loli (Josette Arno) es una jovencita casadera que, según su madre (Julia Caba Alba), debe encontrar un marido a no tardar. Por eso, la acompaña hasta la playa de Lindamar, una localidad costera de moda para que consiga prender a algún soltero acomodado. La madre tiene en mente a un ingeniero por ellas conocido pero Loli de quien realmente está enamorada es de Enrique (Jorge Vico), un pobre estudiante que, además, ha suspendido en los exámenes de junio y tiene que quedarse todo el verano estudiando.

Con un argumento similar al de los *Cómicos* de Bardem o la *Vita da cani* de Steno y Monicelli, el de la joven que se debate entre el amor conveniente y el amor verdadero, pero con un

tono considerablemente más grotesco, Berlanga emprende un camino que le llevará paso a paso a su inconfundible estilo.

· *Il Bidone* — Federico Fellini (1955).

Fellini sigue la pista esta vez de una banda de estafadores formada por Augusto (Broderick Crawford), Roberto (Franco Fabrizi) y Picasso (Richard Basehart). El trío prepara un golpe con la ayuda de otro timador, "El Barón" (Giacomo Gabrielli), que les espera en una solitaria carretera. La avaricia lleva al trío a aprovecharse de la buena fe de la gente más desafortunada, y las consecuencias de tales actitudes acabarán por pagarse.

Una cinta poco conocida del maestro italiano, cuya estructura en episodios avanza lo que será el grotesco de la segunda mitad de la década, más colectivo, más ambiguo y más oscuro, se acabaron los personajes heroicos, incluso las moralejas sobre la bondad y el sacrificio. Los estafadores, como buenos títeres de su propia farsa, como actores de otra compañía ambulante, se disfrazan y adoptan personalidades múltiples (especialmente interesante el golpe en el que Augusto y Picasso fingen ser clérigos para sacarles el dinero a los feligreses), y acaban bebiendo de su propia medicina. La avaricia rompió el saco... y la máscara.

· *Calle Mayor* — Juan Antonio Bardem (1956).

Los habitantes de una pequeña ciudad provinciana viven atrapados en sus rancias tradiciones y costumbres. En ese opresivo ambiente, Isabel, una mujer soltera de 35 años, se siente fracasada por no haberse casado. Juan y su grupo de amigos, que combaten el aburrimiento imaginando bromas pesadas, hacen creer a Isabel que Juan está enamorado de ella y que le va a pedir que se case con él.

Obra cumbre de Bardem, se aleja en tono de nuestro grotesco cómico hacia perfiles más melancólicos, pero nos interesa como reflejo cercano (no adaptación pero sí relativo paralelismo) con *La señorita de Trevélez* de Arniches, así como con las tonalidades grises de la provincia que ya vimos en *I vitelloni* de Fellini. De nuevo, el papel del disfraz y de la vertiente cómico-grotesca del fingimiento resultan claves, y de nuevo, aparece el papel de la mujer manipulable por su soltería.

· *Calabuch* — Luis García Berlanga (1956).

El viejo y sabio científico norteamericano George Hamilton (Edmund Gwenn), decide apartarse de sus investigaciones y llega a Calabuch, un pequeño pueblo de la costa mediterránea española donde pasa desapercibido trabajando en el taller pirotécnico del pueblo. Animado por el uso pacífico y festivo de sus conocimientos, idea un cohete que permitirá al pueblo vencer en el concurso de fuegos artificiales que se celebra durante las fiestas patronales. Tan espectacular es el resultado, que se publica una foto de los creadores en el periódico provincial, desvelándose de ese modo el paradero del profesor Hamilton, quien será llamado a volver a su país.

De nuevo, Berlanga acude a la vida rural de un pueblo costero en clave tierna y “zavattiniana” para contarnos la historia de otro disfraz que acabará por desvelarse, esta vez uno cuyas intenciones no son más que puramente positivas y pacíficas.

· *Le notti di Cabiria* — Federico Fellini (1957).

Cabiria (Giulietta Masina) es una prostituta que ejerce en los barrios más pobres de Roma. Sueña, sin embargo, con encontrar el amor verdadero, un hombre que la aparte de la calle y a quien pueda entregarse en cuerpo y alma. Su bondad y su ingenuidad la convierten en víctima propicia de sucesivos vividores que se aprovechan de ella, le roban y la golpean. A pesar de sus fracasos, recobra la esperanza una y otra vez.

Otra magnífica cinta sobre el desengaño que llega tras el fingimiento, en el que la Masina recupera su breve papel de *Lo sceicco bianco* y se enfrenta a las máscaras de la vida. Todos los personajes mienten, o fingen ser algo que no son, Cabiria por profesión, sus amantes por otros motivos casi más mundanos. De nuevo, el papel farsesco de la mujer carente de libertad y frágil ante el engaño se topa con tonos ya muy oscuros del grotesco más esperpéntico, de la risotada cruel (como en la secuencia de la falsa hipnosis), ése que está saliendo ya a la superficie en esta segunda mitad de la década. Será la última de sus películas centradas en una heroína.

· *Los jueves, milagro* — Luis García Berlanga (1957).

Fuentecilla, un pequeño pueblo español, en busca del turismo necesario que promocioe su balneario, decide inventarse un milagro. Para ello cinco personajes del lugar (el alcalde, el maestro, el médico, el terraniente y el propietario del balneario, otra vez los tipos) deciden hacer creer al pueblo que se les ha aparecido San Dimas, con el fin de revitalizar las visitas al pueblo y la venta de las aguas termales del destartado recinto. Una vez escogido uno de ellos para disfrazarse del santo en cuestión, logran engañar con un (desastroso) espectáculo de pirotecnia a Mauro (Manuel Aleixandre), el tonto del pueblo. Al principio casi nadie cree sus palabras, pero cuando al jueves siguiente vuelven a montar el mismo espectáculo, el asunto va calando. Al jueves siguiente el pueblo acude al terreno donde se habían realizado las anteriores apariciones, pero todo falla espectacularmente. Al poco tiempo aparece un personaje misterioso (Richard Basehart) que parece estar al corriente de las maquinaciones urdidas por los farsantes y afirma ser capaz de llevar el fraude a buen término. Convince al grupo de que se hagan pasar por enfermos y, con la complicidad del médico, finjan recuperarse al beber las aguas del balneario. Extrañamente, otros habitantes del pueblo se curan realmente bebiendo las aguas del manantial y pronto se desata un verdadero delirio. Cuando los falsarios se arrepienten y confiesan, nadie les escucha, todos están ocupados en acudir en busca de un remedio. Finalmente acuden a la habitación donde se aloja el extranjero, pero sólo encuentran una carta en donde se dice que la figura de San Dimas no se parece

en nada a la realidad y se adjunta una foto del verdadero San Dimas, que obviamente acaba siendo el forastero misterioso.

Obra genial del Berlanga más crítico que, debido a las intervenciones de la censura, acabó siendo casi más irreverente de lo que planeaba inicialmente (ya se ha comentado que el irónico Berlanga quiso añadir a los censores en la retahíla de guionistas de la cinta). Lo que está claro es que el disfraz y el fingimiento llegan a cotas de criminalidad tan brutales como las de *Il bidone*, con la que no por casualidad comparte protagonismo Richard Basehart.

· *El inquilino* — José Antonio Nieves Conde (1957).

Evaristo González (Fernando Fernán-Gómez), su mujer y sus hijos deben afrontar la posibilidad del desahucio de su domicilio dado que pretenden derribar el inmueble. Ante tal situación, el pobre cabeza de familia hará todo lo posible por evitarlo. Si bien al principio parece que Evaristo se hará con el favor de quienes podrán resolver el entuerto, con el paso de las secuencias vamos viendo cómo le van quedando progresivamente menos recursos, y con ello, menos dosis de dignidad.

Esta cinta de Nieves Conde, director de origen falangista que pasó de realizador oficial del régimen a crítico incómodo de la situación socioeconómica del país, construye una crónica de las penalidades de una pareja que acaba de ser desahuciada de su vivienda. Si bien la penúltima secuencia parece el punto climático de la historia, en la que el pobre Evaristo debe aceptar el patético papel de don Tancredo y ejercer de títere de las fiestas de un pueblo para conseguir salvar la casa, al final sólo le queda la dignidad de montar su hogar en mitad de la calle. La cámara se eleva en busca de uno de los enfoques más crispados de la sociedad del momento. Una obra cumbre de la estética que no debe dejar de reivindicarse.

· *La vida por delante* — Fernando Fernán-Gómez (1958).

Terminados sus estudios, Antonio (Fernando Fernán-Gómez) y Josefina (Analía Gadé), abogado y médica respectivamente y recién casados, buscan trabajo para poder comprarse un piso y vivir juntos, pero tropiezan con enormes dificultades.

En esta estupenda cinta que supone el debut en la dirección de Fernando Fernán-Gómez, se aprovecha el impulso generado a través de *Esa pareja feliz* de Berlanga y Bardem para poner en el punto de mira las dificultades de la vida cotidiana en la España del Franquismo con un toque de humor que ya ha virado del ternurismo al sarcasmo. No deja de reaparecer, para nuestros menesteres grotescos, la cuestión del fingimiento, del aparentar, del disfrazarse, en favor de conseguir un camino deseado. Un recurso tan viejo como la picaresca que el cine de esta época aprovechará para buscarle las cosquillas a una sociedad basada, precisamente, en los uniformes y en las normas que impiden la auténtica libertad del ciudadano.

· *El pisito* — Marco Ferreri (1958).

En el Madrid de finales de los años cincuenta, Petrita (Mary Carrillo) y Rodolfo (José Luis López Vázquez) son novios desde hace doce años pero no pueden contraer matrimonio por falta de medios para adquirir una vivienda. Petrita finalmente vislumbra una solución: Rodolfo se casará con Doña Martina, su anciana y enferma casera, de manera que cuando ésta fallezca heredará el contrato de alquiler sobre el inmueble a bajo precio. Tras la ceremonia, sin embargo, la anciana todavía será capaz de sobrevivir dos años. Finalmente fallece, y Petrita y Rodolfo ven cumplidos su objetivo, aunque el pesimismo y la tristeza reinan en el ambiente.

Entre *La vida por delante* y *El pisito* hay un denominador común, y es el de presentar con pretendido naturalismo los sinsabores de los españoles medios pero que poco a poco se perciba la sombra esperpéntica de lo desgarradamente grotesco en una sociedad opresora y reprimida.

· *I soliti ignoti* — Mario Monicelli (1958).

Un grupo de rateros de poca monta, entre ellos Peppe il pantera (Vittorio Gassman), Mario Angeletti (Renato Salvatori) y Tiberio (Marcello Mastroianni), viven su miseria con cómica bravuconería, en una Roma en pleno despunte desarrollista que los ha dejado de lado. Gracias a los consejos relativamente sabios de Dante, un ladrón ya retirado (Totò), la pandilla decide preparar un gran robo en las oficinas romanas del Monte de Piedad, con la esperanza de que les saque de la miseria en la que viven.

Se repite el proceso de enmascaramiento a través de la picaresca, como en *Il bidone* o en *El inquilino*, una delincuencia que camina entre la más mísera de las realidades y el más chistoso de los entuertos. A parte de la presencia de lo teatral en esta comedia que tan cerca podría sentirse del ánimo neorrealista, los personajes recurren constantemente a personajes y fingimientos fabricados, como actores de varietés o títeres hambrientos de su propia farsa.

· *La grande guerra* — Mario Monicelli (1959).

Con la campaña de Italia en la Gran Guerra como telón de fondo, la lucha en las trincheras parece una auténtica carnicería. En un regimiento italiano, nos encontramos con dos soldados, Oreste (Alberto Sordi) y Giovanni (Vittorio Gassman), dos ejemplares poco heroicos de una guerra cruenta, que basan su amistad, ante todo, en la pura búsqueda de la supervivencia. Sin embargo, de modo repentino, van a convertirse casi a su pesar en un ejemplo de heroísmo.

Ejemplo magnífico de esperpento filmico en el que la risa se hiela a golpe de verdad. Los dos protagonistas, así como los demás personajes que deben combatir entre el frío y el miedo, son la verdadera redefinición del títere, a merced de los destinos más inquebrantables y sin capacidad alguna de cambiarlo. Mario Monicelli brilla en su más profunda farsa mostrándolos como un cruento titiritero.

· *La dolce vita* — Federico Fellini (1960).

Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) es un desencantado periodista que se mueve por las fiestas nocturnas de la vía Veneto en busca de historias, y también en busca de la vitalidad de la que carece. Cuando se entera de que Sylvia (Anita Ekberg), una célebre diva del mundo del cine, llega a Roma, cree que ésta es una gran oportunidad para conseguir una gran noticia, y, en consecuencia, la perseguirá por las noches por diferentes lugares de la ciudad.

Mosaico sobre la vida moderna con sus luces y sus sombras, revelado a través de este Virgilio decadente cuya evolución a lo largo de la cinta también va mostrando la desintegración y la deshumanización de su utopía. Más allá del esteticismo de esta obra maestra del cine moderno, lo que más nos interesa resaltar es la capacidad de Fellini de mostrar esos retazos de vida al estilo de un retablo, y poner el énfasis en los aspectos más cómicos y grotescos de la cinta, sus pequeños entremeses decadente-farsescos como el del falso milagro, el de la ouija o el de la prostituta. Perfecto epílogo al Fellini grotesco, que a partir de *Otto e mezzo* da un paso adelante hacia otros caminos más modernos, más oníricos y más surrealistas.

· *El cochecito* — Marco Ferreri (1960).

Don Anselmo (Pepe Isbert), un anciano ya retirado, decide comprarse un cochecito de inválido motorizado ya que todos sus amigos pensionistas poseen uno, a pesar de no necesitarlo. La familia se niega ante el capricho del anciano, pero él decide arriesgar todas sus posesiones de valor, incluida su familia, para comprárselo.

Película de profunda acidez y dolorosas moralejas en la que los deseos siempre parecen apresados a través del orden, protagonizada fundamentalmente por la soledad y el deseo de ser incluido en un grupo. De la ingenuidad del tono sainetesco inicial, nos adentramos poco a poco en los más ilimitados caminos esperpénticos de la muerte y la desesperación.

· *Divorzio all'italiana* — Pietro Germi (1960).

Ferdinando Cefalù (Marcello Mastroianni), un noble Siciliano empobrecido, está casado con Rosalía (Daniela Rocca), aunque ama secretamente a su prima Angela (Stefania Sandrelli). Ferdinando pasa su tiempo imaginando formas en las que se puede deshacer de su esposa, y al descubrir que Angela comparte sus sentimientos, resuelve en llevar al cabo su plan. Pretende hacer que su esposa tenga una aventura, asesinarla, y recibir una condena leve por cometer un crimen pasional. El día que por fin Rosalía cede a los encantos del amante, Ferdinando la persigue, pero olvida el revólver para matarlos, por lo que pierde el tren mientras los amantes huyen. Ferdinando se ve obligado a cambiar el plan original y hacerse pasar por un cornudo. Mientras tanto, una de las cartas de amor de Angela a Fernando es entregada a su padre, don Gaetano, que al leerla muere de un ataque. Durante el funeral, la Sra. de Patanè exige a Ferdinando que haga algo en venganza y le

escupe en la cara. Precisamente lo que él necesitaba: una "afrenta pública" al honor familiar gracias a lo cual, el mafioso local le ofrece localizar a los amantes.

Ferdinando va al escondite de los amantes y finalmente asesina a su esposa. Ferdinando recibe una sentencia menor de tres años en prisión y finalmente regresa a casa para encontrar a una amorosa Angela que lo espera. En el epílogo de la película, Ferdinando y Angela son felices, mientras se besan, la cámara hace descender a los pies de Angela, quien acaricia con su pie desnudo a la pierna del piloto del barco donde ambos viajan. Quién sabe cuál será el futuro.

· *Plácido* — Luis García Berlanga (1961).

El régimen franquista idea una campaña que, bajo el lema «siente un pobre a su mesa», pretende fomentar la caridad cristiana entre la gente de bien con la invitación de un indigente a la mesa de Nochebuena. Sin embargo, como Berlanga consigue mostrarnos, detrás de esta artimaña tan sólo se esconde una manera de limpiar las conciencias burguesas. Por su parte, Plácido es uno de esos agraciados que, antes de las doce debe pagar una letra de su motocarro y entre tanta caridad pretenciosa, se ve incapaz de conseguirlo. El título del guión era, al principio, «Siente un pobre a su mesa», pero el realizador se vio obligado, por problemas con los censores, a hacer un cambio de última hora, dándole finalmente a esta obra maestra el nombre de su principal personaje masculino.

Mientras Berlanga daba vueltas al guión, se incorporó al proyecto el maestro Azcona, que viajó a Roma durante para conocer mejor la obra de Zavattini, pues en aquellos años trabaja al lado de diversos directores italianos. Película paradigmática de este final de década, llena de personajes tipificados que resbalan por los planos como eco mundanalidad y de manipulada caridad, con todos los ingredientes de este grotesco que está oscureciendo sus tintes.

· *El verdugo* — Luis García Berlanga (1963).

El verdugo de la Audiencia de Madrid, el amable aunque temible Amadeo (José Isbert), conoce a José Luis (Nino Manfredi), un empleado de pompas fúnebres. El joven no encuentra novia porque todas huyen cuando se enteran de que trabaja en una funeraria, todas excepto la hija de Amadeo, Carmen (Emma Penella), que tiene un problema similar por ser hija de verdugo, y "atrapa" a José Luis quedándose embarazada. Mientras tanto, el patronato concede a Amadeo un piso por su condición de funcionario, así que dado que pronto se jubilará, trata de engatusar a José Luis para aceptar el cargo de verdugo y conservar la vivienda, asegurándole que no tendrá que matar a nadie. Cuando llega una orden de ejecución en Mallorca, José Luis, horrorizado, quiere dimitir, aunque eso signifique perder el piso y devolver las nóminas cobradas. Nuevamente Amadeo y Carmen lo lían para que espere al último momento, pues el reo está enfermo y se moriría solo. Finalmente, en una escena memorable, José Luis es llevado a rastras al garrote vil, como si fuese el condenado en lugar del verdugo.

Apoteosis del fingimiento y la represión. Final abstracto y maestro de nuestro camino grotesco por esa risa que, como en *La grande guerra*, se nos hiela en los labios.

· *La donna scimmia* — Marco Ferreri (1964).

Un buen día. Antonio (Ugo Tognazzi) conoce a María (Anne Girardot), que vive recluida en un asilo regentado por monjas. Vive así porque está avergonzada de su aspecto: es enormemente peluda. Antonio la convence para que se vaya con ella, pues ha imaginado construir un gran negocio a su costa: exhibirla como si fuera una mujer simia que encontró en la selva africana. El problema llegará cuando María se enamore de Antonio. Él, para mantener el espectáculo, se casará con ella, e incluso le hará un hijo, y llevará el negocio hasta sus últimas y más oscuras consecuencias.

Película de Ferreri en que ya se adivinan los asuntos por donde divagará el cine futuro del milanés, que oscurecerá todavía más el grotesco camino emprendido. Resulta interesante cómo pasamos en esta cinta de entuertos sobre el fingimientos a cuestiones de monstruosidad, comenzando el camino del grotesco trágico y abandonando el carnavalesco.

· *El extraño viaje* — Fernando Fernán Gómez (1964).

Los Vidal (Paquita, Venancio e Ignacia) son tres hermanos que viven juntos, ya que los tres están solteros. Ignacia, que tiene un carácter dominante y gobierna a su antojo a sus dos hermanos, entabla una relación con Fernando (Carlos Larrañaga), miembro de la orquesta que ameniza los bailes en el pueblo. Esta relación acaba en un noviazgo pero Fernando está comprometido con Beatriz (Lina Canalejas). Una noche, Paquita y Venancio entran en la habitación de Ignacia para espiarla aprovechando su ausencia y cuando se hallan dentro, los descubre. Presos del pánico, la matan, lo que queda de Ignacia da sabor a unas tinajas de vino. Los hermanos huyen del pueblo, encubiertos por Fernando, quien intenta hacerlos dormir pero se pasa con los somníferos y los mata. Los tres crímenes acabarán siendo descubiertos, y Fernando será el único culpable que quede para ser encausado.

Esperpento valleinclanESCO a todas luces, donde se vira el camino de la máscara hacia el monstruo. Es el último paso del grotesco cómico-carnavalesco, que ya en esta fechas se irá encaminando hacia otros horizontes.

- Referencias bibliográficas.

a) Bibliografía.

- AAVV (1964). *Catalogo centro sperimentale di cinematografia*. Roma: Centro sperimentale di cinematografia.
- AAVV (1978). *Cinema italiano degli anni quaranta: Tra continuità e rottura*. Roma: Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia.
- AAVV (1978). *Films que nunca veremos* (Fellini, Berlanga, Azcona et alt.). Barcelona: Victor Sagi/Voz Imagen.
- AAVV (1988). *Vivere il cinema, i cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*. Roma: Centro Sperimentale Di Cinematografia.
- AAVV (1989). *Novelas breves de escritoras españolas. 1900-1936* (ed. de Ángela Ena Bordonada). Madrid: Castalia.
- AAVV (1993). «En la muerte de Federico Fellini», *ABC*, 1/11/1993.
- AAVV (2003). *Antología de la poesía española del siglo XX, vol. I.* (ed. de José Paulino Ayuso). Madrid: Castalia.
- AAVV (2009). *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- AAVV (2005). *Segni, disegni, sogni: l'universo poetico di Federico Fellini. Atti del convegno. Barcellona, 25-27 novembre 2004*. Quaderni del CSCI, nº 1, rivista annuale di cinema italiano. Barcelona: Istituto di Cultura Italiana.
- AAVV (2010). *El realismo en el cine español (1951-1963)*. Madrid: Instituto Cervantes / Festival de Málaga.
- AAVV (2010). *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts*. Köln: Steidl - Museum Ludwig Köln.
- Agamben, Giorgio (1978). «Fiaba e storia. Considerazioni sul presepe» en *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turín: Einaudi.
- Aguirre de Cárcer, Manuel. «Defensa de la astracanada», *ABC*, 18/02/1953.
- Alberti A.C., Bevere, S. y Di Giulio, P (1984). *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni.
- Alberti, Alberto Cesare (1974). *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia*. Roma: Bulzoni.
- Alberti, Alberto Cesare (1978). *Poetica teatrale e bibliografica di Anton Giulio Bragaglia*. Roma: Bulzoni.
- Alonso Ibarrola, Jose Manuel (1970). «Redescubrimiento de un ilustre hispanista: Mario Penna» en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 245 (mayo 1970).
- Altarriba, Antonio (2001). *La España del tebeo*. Madrid: Espasa.
- Álvarez, Dictino (1963). *Cartas de Rubén Darío*. Madrid, Taurus.
- Álvarez, Joan (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Amorós, Andrés (1991). *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Amorós, Andrés y Díez Borque, José María (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

- Angelini, Franca (1991). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Bari: Laterza y Figli.
- Angelini, Franca (2000). Pasolini e lo spettacolo. Roma: Bulzoni.
- Ángulo, Jesús (2000). «Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona» en *Nosferatu*, nº 33. Abril.
- Anónimo (1998). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra.
- Antón Sánchez, Laura (2008). *Disfraz y pasión creativa. Modernidad en la escritura de El Verdugo*. Madrid: Editorial Universitas.
- Argullol, Rafael (1994). «El autorretrato» en *El Retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya-Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Argullol, Rafael (1984). *La Atracción del Abismo*. Barcelona: Acantilado.
- Argullol, Rafael (2009). *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado.
- Arias, Juan (1985). «Inéditos de Valle-Inclán, descubiertos por el embajador de España en Italia», *El País*. 9/11/1985.
- Arocena, Carmen (2005). «Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)» en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, Santos (eds.) *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. La Coruña: Vía Láctea.
- Artaud, Antonin (1969). *El teatro y su doble* (prólogo de Virgilio Piñera). La Habana: Instituto del Libro.
- Arniches, Carlos (1932). *Teatro escogido* (prólogo de Melchor Fernández Almagro). Madrid: Editorial Estampa.
- Arniches, Carlos (1995). *La señorita de Trevélez / ¡Qué viene mi marido!* (ed. de Andrés Amorós). Madrid: Cátedra.
- Arniches, Carlos (2001). *El amigo Melquíades / La señorita de Trevélez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Arumí, Eduard (1996). *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. Barcelona: Revista Film-Historia, Universitat de Barcelona, 4 (3).
- Assunto, R. (1954). «Il teatro e i problemi estetici» in *Cinquanta anni di teatro in Italia*. Roma: Bestetti.
- Aszyk-Krol, Ursula (1990). «Los esperpentos de Martes de Carnaval ante la tradición del teatro de raíces carnavalescas» en *Acotaciones*, I (67-102).
- Aub, Max (2014). *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del vigía.
- Auerbach, Erich (1993). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura actual*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc (2006). *Los “no” Lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, Jacques (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Azcona, Rafael (1956). «Mi vidorra como escritor (Autobiografía pequeña)», prólogo a *Cuando el toro se llama Felipe*. Tetuán: Cremades.
- Azcona, Rafael (2003). «Los jueves, milagro. Esa hermosa gente», en *El cultural de El Mundo*, 14/12/2003. [En línea] Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Los-jueves-milagro/8599> [Último acceso el 15 de julio de 2015]

- Azcona, Rafael (2007). *Memorias de un señor bajito*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Azcona, Rafael (2008). *Los Ilusos*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- Azcona, Rafael (2012). *¿Por qué nos gustan las guapas?* Prólogo de Bernardo Sánchez. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Aznar Soler, Manuel (1992). *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*. Barcelona: Anthropos.
- Aznar Soler, Manuel (1994). «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán», en *Anthropos*, 158-159, julio-agosto de 1994.
- Aznar Soler, Manuel y Rodríguez, Juan (eds.) (1995). *Valle-Inclán y su obra*. Barcelona: Associació d'idees.
- Azzaro, Graziella (ed.) (2007). *Marco Ferreri: Un milanese a Roma. Cinema della Festa*. Roma: Tiellemmedia.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio* (trad. Ernestina De Champourcin). México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2003). *El Agua y los Sueños* (trad. Ida Vitale). México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelli, Franco. «Una Salomé "de cartón" nel teatro di Valle-Inclán» (1966) en *Quaderni di Lingue e letteratura*, 3-4 (1978-1979), (175-183).
- Bahr, Hermann (1988). *Expresionismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos.
- Bajtín, Mijail M. (1981). *The Dialogic Imagination* (trans. Michel Holquist and Caryl Emerson). Austin: University of Texas Press.
- Bajtín, Mijail M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijail M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail M. (2001). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baker, Stuart (1981). *Georges Feydeau and the aesthetics of farce*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Balagué, Carlos (1998). *Con la muerte en los talones /El Verdugo*. Barcelona: Dirigido Por.
- Baltrusaitis, Jurgis (1987). *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Cátedra.
- Bandy, Mary Lea y Monda, Antonio (2003). *The hidden God: film and faith*. New York: The Museum of Modern Art.
- Barbera, Alberto (ed.) (2010). *Gli anni della dolce vita*. Fotografie di Marcello Gepetti e Arturo Zavattini. Torino: Museo Nazionale del cinema.
- Baroja, Pío (1982). *El tablado de Arlequín*. Madrid: Caro Raggio.
- Barthes, Roland (2002). *El Susurro del Lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2003). *Sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2012). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

- Barreiro, Javier (1995). «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: Una entrevista desconocida», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Lincoln, Neb.: XX, 3. (503-516)
- Battisti, Eugenio (1962). *Antirinascimento*. Milano: Feltrinelli.
- Baudelaire, Charles (1991). *Las Flores del Mal* (ed. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Charles (1996a). *Pequeños Poemas en Prosa – Los Paraísos Artificiales* (ed. de José Antonio Millán Alba). Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Charles (1996b). *Salones y otros escritos sobre arte* (ed. de Carmen Santos). Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Baudelaire, Charles (2001). *Lo cómico y la caricatura* (ed. de Carmen Santos, prólogo de Valeriano Bozal). Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Baudelaire, Charles (2008). *El Pintor de la vida moderna* (ed. de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz). Madrid: Langre.
- Baudrillard, Jean (1978). *Realidad y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (2001). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Bauló Doménech, Josefa (2003). «Sonatas de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el Marqués de Bradomín», en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Valle-Inclán*, invierno 2003.
- Bauló Doménech, Josefa (2004). «Ramón del Valle-Inclán y Rafael Azcona o el genio en zapatillas», en Aznar Soler, Manuel y M^o F. Fernández Colomer (ed.). *Valle-Inclán en el Siglo XXI*. Sada-A Coruña: Edición do Castro.
- Bauló Doménech, Josefa (2005). «Valle-Inclán en el Cine: valleinclinismos por exigencias del guión», en *Cuadrante, Revista de estudos valleinclinianos e históricos*, Vilanova de Arousa, n^o 10, xaneiro.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, André (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bazzocchi, Marco Antonio (1996). *L'immaginazione mitologica*. Bologna: Pendragon.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2005). *Corpi che parlano*. Torino: Bruno Mondadori.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2007). *I burattini filosofi*. Torino: Bruno Mondadori.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2012). *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*. Torino: Bruno Mondadori.
- Béhar, H. (1973). *Le monstre et la marionette*. Paris: Larousse.
- Beltrán, Pedro (2002). *Burro de noria*. Barcelona: Martínez Roca.
- Beltrán, Pedro (2007). *Pedro Beltrán: Luces de Bohemia*. Logroño: Kabemayor.
- Beltrán, Pedro (2011). *El extraño viaje*. Tenerife: La Página.
- Benavente, Jacinto (1998). *Los intereses creados*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Benet, Vicente (2012). *El cine español*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Bergala, Alain (ed.) (2000). *Roberto Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- Bergamín, José (1923). «Consideración de la comedia (Trayectoria estética de la farsa). El teatro como voluntad y como representación» en *Alfar*, I, 29 mayo 1923.

- Bergman, Ingmar (1993). *Bergman on Bergman: interviews with Ingmar Bergman*. New York: Da Capo Press.
- Bergson, Henri (2011). *La risa: ensayo sobre la significación de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Bertelli, Gian Carlo y De Santi, Pier Marco (1987). *Omaggio a Flaiano*. Firenze: Giardini.
- Biccari, G. (1993). «La drammaturgia italiana del Novecento sulle scene del Terzo Reich (1932-1944)» en *Ariel*, maggio-dicembre 1993.
- Bispuri, Ennio (2000). *Vita di Totò*. Roma: Gremese Editore.
- Boccaccio, Giovanni (1998). *Decameron*. Madrid: Cátedra.
- Bohm, Florian (2010). *Commedia dell'arte-Couture Edition*. Basilea: Birkhäuser Verlag.
- Bollon, Patrice (1990). *Rebeldía de la máscara. Románticos, dandis, punks*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bondanella, Peter y Gieri, Manuela (1987). *La strada. Federico Fellini director*. Nueva Jersey: Rutgers.
- Bondanella, Peter (1991). *Italian cinema from Neorealism to the Present*. Nueva York: Continuum.
- Bondanella, Peter (1993). *The Films of Roberto Rossellini*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bonetti, Paolo (1975). *Il Mondo, 1949-66 : ragione e illusione borghese*. Roma; Bari: Laterza.
- Borel, Paul (1961). «Reflexiones sobre un retablo», *Ínsula*, 176-177.
- Borgna, Gianni y Antonio Debenedetti (2010). *Dal Piacere alla Dolce Vita. Roma 1889-1960, una capitale allo specchio*. Milano: Mondadori.
- Bornay, Erika (1995). *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Borobó Borobó (2000). «Castelao con Valle-Inclán» en *Madrygal. Revista de estudios gallegos*. Vol. 3 (2000).
- Borrás, Laura y Pinto, Raffaele (ed.) (2010). *Las Metamorfosis del Deseo*. Barcelona: Sehen.
- Bragaglia Anton Giulio (1937). *Sottopalco. Saggi sul teatro*. Osimo: Ismaele Barulli.
- Bragaglia, Anton Giulio (1941). «Le corna di don Friolera» traducción de Anton Giulio Bragaglia y Ramón del Valle-Inclán, publicado en *Il Dramma*, 1 de febrero de 1941.
- Bragaglia, Anton Giulio (1953). *Pulcinella*. Florencia: Sansoni.
- Brasó, Enrique (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones JB.
- Bravo Villasante, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.
- Braxe, Lino y Seoane, Xavier (1996). «Castelao escenógrafo», en *Luis Seoane e o Teatro*. Sada: Edicións do Castro.
- Bristol, Michael D. (1985) *Carnival and Theatre. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. London: Routledge.
- Brown, Gerald B. (1976). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Brunetta, Gian Piero (1998). *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico (1945-1959)*. Roma: Editori Riuniti.
- Bruzzi, Stella (1997). *Clothing and identity in the movies*. London: Routledge.
- Buñuel, Luis (1982). «El cine, instrumento de poesía» en *Luis Buñuel, obra literaria*. Zaragoza: Ediciones de Heraldo Aragón.
- Buñuel, Luis (2001). *Mi Último Suspiro*. Madrid: Plaza y Janés.

- Burke, Frank y Waller, Marguerite R. (2002). *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bussière-Perrin, Anne y Sánchez Biosca, Vicente (eds.) (1997). *El verdugo / Le borreau, de Luis García Berlanga (En hommage à Ricardo Muñoz Suay)*. Montpellier: Co-textes, nº 36.
- Butler, Judith (2006). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Cabezón, Luis Alberto (ed.) (1997). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Cabrera Infante, Guillermo (2012). *El Cronista de Cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cabrerizo, Felipe (2008). «Steno y Monicelli: el nacimiento del *cinema nacional-popolare*» en Casas, Quim (ed.). *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.
- Caldiron, Orio (1980). *Totò*. Roma: Gremese editore.
- Calefato, Patrizia (2002). *El Sentido del Vestir*. Valencia: Engloba.
- Calefato, Patrizia (ed.) (2003). *Moda y Cine*. Valencia: Engloba.
- Calvino, Italo (1980). «Definizioni di territorio: il comico» en *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi.
- Camacho, Ignacio (2010). «Berlanga, o el esperpento piadoso», en el diario ABC, 14/11/2010.
- Camporesi, Piero (1991). *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*. Torino: Einaudi.
- Canavaggio, Jean (1978). «Los Disfrazados de Mujer en la Comedia» en *La Mujer en el Teatro y la Novela del Siglo XVII*. Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Canga, Manuel (2004). *La Dolce Vita. Federico Fellini (1959-60)*. Valencia: Octaedro-Nau Llibres.
- Cánovas Belchí, Joaquín y García Lorenzo, Luciano (coords.) (2006). «Valle-Inclán en la pantalla», en *Valle-Inclán en escena. Ínsula*, Madrid, 712.
- Cañeque, Carlos y Maite Grau (2009). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Bubok publishing.
- Caparrós Lera, José María (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Caparrós Lera, José María (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid, Rialp.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas (1982). *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Castalia.
- Cardona, Rodolfo (1968). «Los cuernos de don Friolera: estructura y sentido» en Zahareas, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas.
- Carlson, Marvin (1984). *Theories of the theatre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Caro Baroja, Julio (1979). *El Carnaval*. Madrid: Taurus.
- Caro Baroja, Pío y Zavattini, Cesare (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Madrid: Alameda.
- Carpio, Maite (2008). *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri y Rafael Azcona*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Casalduero, Joaquín (1968). «Sentido y Forma de Martes de Carnaval», en Zahareas, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 686-695.
- Casas, Quim (ed.) (2008). *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.

- Casas, Quim (2009). «Fellini en corto, el cine de episodios». *Dirigido por*, nº 389, mayo 2009.
- Castelao, Alfonso R. (1971). *Galicia y Valle-Inclán*. Lugo: Ediciones Celta.
- Castro de Paz, José Luis (2004). «Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español», en *Cuadrante, Revista de estudos valleinclanianos e históricos*, Vilanova de Arousa, nº 9, xullo 2004. (64-75)
- Castro de Paz, José Luis (2004). «Bienvenidos, hijos de la ira» en Pérez Perucha, Julio (ed.). *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/La Filmoteca. (187-212)
- Castro de Paz, José Luis (2010). *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (2011). *Del Sainete al Esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (2004). *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Orense: Festival Internacional de cine de Ourense.
- Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (2005). *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Orense: Festival Internacional de cine de Ourense.
- Castro de Paz, José Luis, Pérez Perucha, Julio y Zunzunegui, Santos (eds.) (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. La Coruña: Vía Láctea.
- Castro Delgado, Luisa, «Flor de Santidad (1904) e Il Miracolo de Rossellini (1948)» en *Valle-Inclán en el siglo XXI: actas del Segundo Congreso Internacional*. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez Colomer (eds.) Ediciós Do Castro, 2004.
- Cattaneo, Maria Teresa (2000). «Italia en Valle-Inclán» en *Valle Inclán (1898-1998): escenarios*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela (coord. Margarita Santos Zas).
- Celati, Gianni (1986). «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice» in *Finzioni Occidentali*. Torino: Einaudi.
- Ceram, C. W. (1965). *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino.
- Cerón, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia/ Primavera cinematográfica de Lorca.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe (ed. de Alberto Blecu y Andrés Pozo).
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chiarini, Luigi (1957). *Panorama del cinema contemporaneo*. Roma : Bianco e Nero.
- Clair, Jean (ed.) (2004). *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown, catalogue*. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada-Gallimard.
- Clair, Jean. Hubris (2012). *La fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard.
- Clair, Jean (2000). *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid: Visor.
- Clair, Jean (1989). *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Gallimard.
- Cobos, Juan; J. L. Garci; Antonio Giménez-Rico; Miguel Marías y Eduardo Torres-Dulce. «Berlanga. Persiones de un soñador», en *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, 3, verano de 1996, 36-151.

- Codelli, Lorenzo (1986). *L'arte della commedia*. Bari: Dedalo.
- Colaizzi, Giulia (1995). «Il ciborghesco, o del grottesco tecnologico» en *Bajtín y la literatura: actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. José Romera Castillo, Mario García-Pagé Sánchez y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.). Madrid: Visor.
- Colina, José de la (1979). «Agon, o el canto del cisne de Luis Buñuel», en *Contracampo*, 1, primavera 1979.
- Colón Perales, Carlos (1989). *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Conde, Aurora (2008). «La Precisión de la Nada (reflexiones sobre Blow Up)» en *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 15.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Perales y Martínez.
- Craig E.G (1935). «Doctors of the Theatre gathering in Rome», *The Times*, 14/1/1935
- D'Amico, Silvio (1954). «Dal capocomico al regista», in *Cinquanta anni di teatro in Italia*. Roma: Bestetti.
- D'Amico, Silvio (1953). *Palcoscenico del dopoguerra*, vol. 1. Turín: Ed. Radio Italiana.
- D'Amico, Alessandro; Mario Verdone y Andrea Zanella (1998). *Il Teatro Valle*. Roma: Fratelli Palombi.
- D'Angeli, Concetta y Paduano, Guido (2001). *Lo cómico*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Daneri, Cristina (1984). «Ingenuidad, perversión» en *Contracampo*, 35, primavera 1984.
- De Benedictis, Maurizio (2007). «Il bariletto di Fellini in Paisà. Esordi, carezze e differenze d'autore» en *Analisi e decostruzione del film*. Paolo Bertetto (ed.). Roma: Bulzoni.
- De Benedictis, Maurizio (2010). *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*. Roma: Avagliano Editore.
- De Filippo, Eduardo (1986). *Lezioni di Teatro*. Torino: Einaudi.
- De Gaetano, Roberto (1999). *Il Corpo e la Maschera. Il grottesco nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Gaetano, Roberto y Bruno Roberti (2014). *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Pellegrini.
- De Maria, Luciano (ed.) (1973). *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori.
- De Marinis M. (1993). *Mimo e teatro nel Novecento*. Firenze: la casa Usher.
- De Matteis, Stefano (2012). *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*. Roma: Donzelli.
- Deleuze, Gilles (1989). *El Pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento : estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1996). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Del Fra, Lino (ed.) (1965). *Le notti di Cabiria di Federico Fellini*. Bologna: Cappelli.
- Deltell, Luis (2010). *El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante*. El Escorial.
- Delor, Rosa (2010) «Roberto Rossellini II. *Stromboli y Solitudine* de Víctor Catalá» en Borrás, Laura y Raffaele Pinto (ed.). *Las Metamorfosis del Deseo*. Barcelona: Sehen.
- De Sanctis, G. B. (1957). «Eduardo De Filippo, commediografo neorealista» en *Capitoli*, VII Ri. 274.

- Di Benedetto, Arnaldo (2002). «La melancolia di un satiro: Flaiano e la satira» en *La satira in Italia. Dai latini ai giorni nostri*. Pescara: Edians.
- Díaz, Alejandro (2010). «Feliz Navidad» en *Miradas de cine* [En línea], disponible en: http://www.miradas.net/0204/clasicos/2004/0408_placido.html [Último acceso el 10 de noviembre de 2014].
- Díaz Navarro, Epícteto (1991). «Bradomín y el Mundo esperpéntico», en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 16. (61-70)
- Díaz Ortiz, Pedro (2001). *La Estética Teatral de Valle-Inclán*. Lima: universidad Ricardo Palma.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1972). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- Diego, Estrella de (2011). *No Soy Yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Di Stefano, Paolo. *Memorie di Carlo di Stefano*. Enlace online: <http://www.paolodistefano.name/joomla/downloads/Visitori%20Guest/foyer.html>
- D'Ors, Eugenio (1993). *Lo barroco* (prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez). Madrid: Tecnos.
- Dougherty, Dru (1983). *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- Dougherty, Dru (1984). «Talia comulva, la crisis teatral de los años 20» en Oliva, César (ed.). *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Dougherty, Dru (1986). *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Pre-textos
- Dougherty, Dru (2003). *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas en Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, María Francisca (1992a) (eds.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca.
- Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, María Francisca (1992b). «Carnaval y teatro: de Cansinos-Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial» en *Bulletin hispanique*, Vol. 94, Nº 1, 327-340.
- Dulce, José Andrés (2008). «La risa grave de Mario Monicelli» en Casas, Quim (ed.). *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.
- Durán, Victorina (1936). «Escenografía y vestuario. Valle-Inclán y sus escenografías en verso», en *La Voz* (20-1-1936).
- Eco, Umberto (2006). *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la Fealdad* (trad. de María Pons Irazazábal). Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo.
- Eisenstein, Sergéi M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.
- Ena Bordonada, Ángela (1986). «Presencia del círculo en la obra de Valle-Inclán: su expresión en *El Ruedo Ibérico*», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*. Madrid: Fundación Universitaria Española. (643-651)
- Ena Bordonada, Ángela (2006). *Valle-Inclán y la religión*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Ena Bordonada, Ángela (2005). «El Madrid de Valle-Inclán», en *Homenaje a Cristóbal Cuevas*. Málaga: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas. (393-408)
- Escalonilla, Rosa Ana (2004). *La dramaturgia del disfraz en Calderón*. Navarra: EUNSA-Univ. Navarra.

- Estève, Michel (1981). *Federico Fellini, Aux sources de l'imaginaire*. Paris: Minard.
- Fabre, Daniel (1997). *Carnaval ou la fête à l'envers*. Paris: Gallimard.
- Falaschi, Giovanni (2007). *Alla scoperta dell'Italia e degli italiani: Zavattini e altri autori (1944-1963)*. Cuadernos de Filología Italiana. Vol. 14.
- Fellini, Federico (1962). «Entretiens avec F. Fellini» en *Les Cahiers*. Bruselas: RTB.
- Fellini, Federico (1987). *Apuntes: recuerdos y fantasías*. (tr. Pilar Gómez Bedate). Barcelona, El Aleph Editores.
- Fellini, Federico (1993). *Fare un film*. Torino: Einaudi.
- Fellini, Federico (1995). *El Viaje de Mastorna* (tr. C. Palma). Madrid, Ollero y Ramos Editores.
- Fellini, Federico (1990). *Giulietta*. (tr. Gabriela Sánchez Ferlosio). Barcelona, Editorial Anagrama.
- Fellini, Federico (2013). *La dulce visión. Conversaciones con Goffredo Fofi y Gianni Volpi*. Madrid: Gallo Nero.
- Fellini, Federico y Carabba, Claudio (2004). *Racconti umoristici: "Marc'Aurelio," 1939-1942*. Turín: Einaudi.
- Fernán-Gómez, Fernando (1995). *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernán-Gómez, Fernando (1998). *El tiempo amarillo*. Madrid: Debate.
- Fernán-Gómez, Fernando (2002). *Puro Teatro y algo más*. Barcelona: Alba.
- Fernández Fernández, Luis Miguel (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Fernández, Luis Miguel (2004). «Del Cine y sus alrededores en Valle-Inclán», en *Cuadrante, Revista de estudos valleinclanianos e históricos*, Vilanova de Arousa, nº 9, xullo 2004, 76-85.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel (1990). «Carlos Arniches y Eduardo de Filippo, o medio siglo de risa que duele un poquito», *Actas V Congreso de la SEI*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel (2004). *Eduardo de Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel (2007). «Anton Giulio Bragaglia» en *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación, volumen II (1863-1914)*. Madrid: Fundamentos.
- Ferrara, Patrizia (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali.
- Ferroni, Giulio (2002). «Le vie della satira nella tradizione italiana» en *La satira in Italia. Dai latini ai giorni nostri*. Pescara: Edians.
- Flaiano, Ennio (1956). *Diario Notturmo e altri scritti*. Milano: Bompiani.
- Flaiano, Ennio (1970). *Il gioco e il massacro*. Milano: Rizzoli.
- Flaiano, Ennio (1978). *Lettere d'amore al cinema*. Milano: Rizzoli.
- Flaiano, Ennio (1979). *Un bel giorno di libertà*. Milano: Rizzoli.
- Flaiano, Ennio (1988a). *Un film alla settimana* (a cura di Tullio Kezich). Roma: Bulzoni.
- Flaiano, Ennio (1988b). *Opere. Scritti postumi* (a cura di Maria Corti e Anna Longoni). Milano: Bompiani.
- Flaiano, Ennio (1990a). *Nuove lettere d'amore al cinema*. Milano: Rizzoli.
- Flaiano, Ennio (1990b). *Opere. 1947-1972* (a cura di Maria Corti e Anna Longoni). Milano: Bompiani.
- Flaiano, Ennio (1995). *Soltanto le parole*. Milano: Bompiani.

- Flaiano, Ennio (1996). *Lo spettatore addormentato*. Milano: Bompiani.
- Flaiano, Ennio (1997). *Ombre fatte a macchina* (a cura di Cristina Bragaglia). Milano: Bompiani.
- Fofi, Goffredo (1975). *Totò*. Roma: Savelli.
- Foucault, Michel (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (2001). *Los Anormales*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2010). *Las Palabras y las Cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Frateili, Arnaldo (1951). *Sipario*, n. 68, anno sesto: dicembre 1951, 34-35.
- Frezza, Gino y Pintor, Ivan (2012). *La strada di Fellini. Sogni, segnaletti, grafi, immagini e modernità del cinema*. Napoli: Liguro.
- Frugone, Juan Carlos (1987). *Rafael Azcona*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Gabriele, John P. (1990). *Divergencias y Unidad: Perspectivas sobre la Generación del 98*. Madrid: Orígenes.
- Gadda, Carlo Emilio (1991). «Al teatro della Floridiana: le corna di Don Friolera», in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*. Orlando, Martignoni, y Isella (eds.). Milano: Garzanti.
- Gago Rodó, Antonio (1999). «Díez-Canedo y la condición del texto teatral: ante Bragaglia y Valle-Inclán» en *Cauce: Revista de filología y su didáctica (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Enrique Díez-Canedo Reixa)*.
- Galán, Diego (1997). *La buena memoria de Fernando Fernán Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara.
- Galán, Diego (2008). «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana» en Casas, Quim (ed.) *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián, 2008.
- Galluzzi, Francesco (2013). «Giorgio Morandi et le cinéma italien» en *Giorgio Morandi: A Retrospective*. Milano: Silvana Editoriale.
- Gambini, Dianella (2011). «Valle-Inclán in Italia» en *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo*. Biblioteca de Theatralia, 13.
- Garber, Marjorie (1992). *Vested Interest. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge.
- García Berlanga, Luis (1989). *El cine, sueño inexplicable*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- García Berlanga, Luis (1997). *Conferencia sobre el sentido de lo cómico, discurso de doctor Honoris Causa*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- García Brusco, Carlos (1986). «Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini». *Dirigido por*, nº 141.
- García Cortés, José Miguel (2003). *Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*. Barcelona: Anagrama.
- García Jiménez, Jesús (ed.) (2000). *La poética de Berlanga*. Madrid: Tarvos.
- García Sánchez, José Luis (1998). «Don Ramón del Valle-Inclán y el Cine», en *Aula de Teatro. Cuadernos de estudios teatrales*, 11, 7-28.
- García Sánchez, José Luis (2008). *Ficha artística de Martes de Carnaval, notas del director*. [En línea], disponible en: <http://www.gona.es/martesdecarnaval/dossiermartes.doc> [Último acceso el 24 de diciembre de 2014]
- Gelant, Germano y Gianelli, Ida (1990). *Memoria del futuro. Arte italiano de las primeras vanguardias a la posguerra*. Milano: Bompiani.

- Gich, Juan (1952). «Pequeña historia del cine neorrealista italiano», en *Cuadernos hispanoamericanos*, enero de 1952.
- Gieri, Manuela (1995). *Contemporary italian filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola and the directors of the new generation*. Toronto: Toronto University Press.
- Gili, Jean A (1983). *La comédie italienne*. París: Henri Veyrier.
- Gili, Jean A (1990). *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux*. Perpignan: Institut Jean Vigo.
- Girard, René (1985). *Mentira romántica, verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Glaze, Linda S. (1987). «Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán», en *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, (ed. de John P. Gabriele). Madrid: Orígenes.
- Gómez de la Serna, Ramón (1968). *El circo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, Ramón (1980). *Greguerías* (ed. Rodolfo Cardona). Madrid: Cátedra.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos.
- Gómez de la Serna, Ramón (2007). *Don Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, Ramón (2014). *Humorismo*. Madrid: Casimiro.
- Gómez Rufo, Antonio (1990). *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Ediciones Temas de hoy. Madrid.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Gómez Rufo, Antonio (2009). *El cine de Berlanga y la censura de la década de los 50*. Barcelona: Tribanda Pictures.
- González, Ángel (2008). *Arte y Terror*. Barcelona: Mudio.
- González de Sande, María Mercedes (2008). «La recepción de Valle-Inclán en Italia», en *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su transcendencia literaria*, ed. de Fidel López Criado. A Coruña: Pro Gallaecia.
- González-Grano de Oro, Emilio (2004). *La Otra Generación del 27. El humor nuevo español y La Codorniz primera*. Madrid: Polifemo.
- González Martín, Vicente (1979). *Ensayos de Literatura comparada italo-española*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- González Martín, Vicente (1985). *Literatura italiana contemporánea*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- González Martín, Vicente (1989). «Spagna e l'Europa nella storia e nella cultura», en *Il contributo dei principali paesi alla formazione di una cultura e mentalità europee*. Università per Stranieri di Siena, 181-195.
- González Martín, Vicente (2005). «Algunos aspectos de la proyección de la “commedia dell’arte” en España», en *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, n. 3, 97-108.
- Gori, Gino (1927). *Il Grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico - Tragico - Lirico*. Prefazione di Massimo Bontempelli. Roma: Alberto Stock.
- Gramsci, Antonio (1950). *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi.
- Grau, Jordi (1985). *Fellini desde Barcelona*. Barcelona, Àmbit.
- Grau, Jordi (2014). *Confidencias de un director de cine descatalogado*. Madrid: Calamar.
- Grazzini, Giovanni (ed.) (1983). *Federico Fellini. Intervista sul cinema*. Roma: Laterza.
- Grazzini, Giovanni (1985). *Algún día haré una bella historia amor: Conversaciones con Fellini* (tr. Beatriz E. Anastasi de Lonné). Barcelona, Editorial Gedisa.

- Greenaway, Peter y Martin Scorsese (2003). «Greenaway e Scorsese ricordano Fellini. A Rimini convegno per il decennale della morte», *La Repubblica*, 09-11-2003.
- Greenfield, Sumner M. (1972). *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos.
- Gregorio, Carlos de (2003). «13 Rue del Percebe: el absurdo en la comunidad de vecinos» en *13 rue de Bruguera* [En línea], disponible en: <http://seronoser.free.fr/bruguera/13ruedelpercebe.htm> [Último acceso el 21 de julio de 2015].
- Gruner, Charles R. (1997). *The game of humor. A comprehensive theory of why we laugh*. New Jersey: Transaction publishers.
- Gruzinski, Serge (1994). *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guarner, José Luis (1973). *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- Gubern, Román (ed.) (1994). *El Ojo de Fellini: homenaje [Exposición]*. Barcelona: Caixa de Catalunya-Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez Estévez, Manuel, en Huerta Calvo, Javier (ed.) (1989). *Formas carnales en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Gutiérrez Solana, José (1998). *La España Negra*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- Hauser, Arnold (1965). *Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art*. London: Routledge y K. Paul.
- Hell, Bertrand (ed.) (2012). *Les Maîtres du désordre*. Paris: Gradhiva-Musée du quai Branly.
- Herederó, Carlos F. (1988). *Pedro Beltrán: La humanidad del esperpento*. Murcia: Filmoteca Regional.
- Herederó, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia Madrid-Filmoteca Valencia /Filmoteca Española. Valencia.
- Hernández Esteban, María (2002). «El Juego del Disfraz. De Boccaccio a Alejandro Casona», en Villanueva, Darío y Cabo Aseguinolaza, Fernando (eds.). *Paisaje, juego y multilingüismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Tomo II. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 165-176.
- Hernández Les, Juan (2004). «La Disparidad de lo trágico», en *Cuadrante, Revista de estudios valleinclanianos e históricos*, Vilanova de Arousa, nº 9, xullo 2004, 86-98.
- Hernández Les, Juan e Hidalgo, Manuel (1981). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (prólogo de Francisco Umbral). Madrid, Anagrama.
- Hernández Sánchez, Domingo (2009). *La comedia de lo sublime*. Torrelavega (Cantabria): Quálea.
- Hidalgo, Manuel. *Fernando Fernán-Gómez*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano.
- Hinterhäuser, Hans (1998). *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- Hormigón, Juan Antonio (1972). *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Comunicación Serie B.
- Hormigón, Juan Antonio (1978). *Valle-Inclán. Cronología y documentos*. Madrid: Ministerio de cultura.
- Hormigón, Juan Antonio (ed.) (1986). *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (18 de marzo a 20 de abril de 1986)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Hormigón, Juan Antonio (2003). «El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo», en *Cuadrante*. Vilanova de Arousa: nº6, xaneiro 2003, 61-78.
- Hormigón, Juan Antonio (2006). «Valle-Inclán: Las razones de la máscara», en *Leer*, XXII, 177, noviembre de 2006, 18-25.
- Hormigón, Juan Antonio (2007a). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y epistolario. Volumen II: Tomo 1: 1920-1930*. Madrid: ADE.
- Hormigón, Juan Antonio (2007b). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y epistolario. Volumen II: Tomo 2: 1931-1936. La República*. Madrid: ADE.
- Hovald, Patrice G. (1962). *El Neorrealismo y sus creadores*. Barcelona: Rialp.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Huerta Calvo, Javier (1995). *El nuevo mundo de la risa*. Palma de Mallorca: Olaneta.
- Huerta Calvo, Javier (2003). *Historia del Teatro Español II*. Madrid: Gredos.
- Hugo, Víctor (1989). *Manifiesto romántico* (prólogo a *Cromwell*). Barcelona: Península.
- Iehl, D. (1997). *Le grotesque*. París: P.U.F..
- Iglesias Santos, Montserrat. «Valle-Inclán, la farsa y el teatro europeo de vanguardia» en Aznar Soler, Manuel y Rodríguez, Juan (eds.). *Valle-Inclán y su obra*. Barcelona: Associació d'idees, 1995.
- Ilie, Paul (1968). «The grotesque in Valle-Inclán», en Zahareas, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas.
- Jerez Ferrán, Carlos (1989). *El Expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. La Coruña: Edicións do Castro.
- Johnson, William Bruce (2008). *Miracles and Sacrilege. Robert Rossellini, the Church, and Film Censorship in Hollywood*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jung, Carl Gustav (2013). *Obra completa. Volumen 6. Tipos psicológicos*. Madrid, Trotta.
- Keyser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Kezitch, Tullio (1985). *Giulietta Masina: la Chaplin mujer* (tr. Fernando Torres). Valencia: Ajuntament de Valencia.
- Kezitch, Tullio (2007). *Federico. Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.
- Kezitch, Tullio (2009). *Federico Fellini. The films* (ed. de Vittorio Boarini). Milano-New York: Rizzoli.
- Krauss, Rosalind E. (1993). *Cindy Sherman: 1975-1993*. New York: Rizzoli.
- Krel, Anna y Strich, Christian (eds.) (1978). *Fellini por Fellini*. (tr. Augusto Martínez Torres) Madrid, Editorial Fundamentos.
- Kunicka, Elzbieta (2008). *El «fantoche humano» y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de «Martes de Carnaval» de Valle-Inclán*, Vigo, Academia del Hispanismo, Biblioteca de Theatralia, 9.
- Ladra, David (1999). *Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakesperiana*. Teatro, Revista de estudios teatrales, 12. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Latorre, José María (2009). «La muerte en el cine de Federico Fellini». *Dirigido por*, nº 389, mayo 2009.

- Lavaud, Jean-Marie y Eliane (1992). «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia» en Dru Dogherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.). *El teatro en España entre tradición y vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC y Fundación Federico García Lorca.
- Lavaud-Fage, Eliane (1992). «Las Sonatas: un ejemplo de deconstrucción» en *Suma Valleincliniana* (ed. de John P. Gabriele). Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos y Consorcio de Santiago.
- Lévi-Strauss, Claude (1994). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leyra, Ana María (2013). *La mirada creadora*. Madrid: Antígona.
- Lima, Robert (1984). «Dimensiones de la vida y obra de Valle-Inclán» en Oliva, César (ed.). *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lima, Robert (1999). *The works of Valle-Inclán*. Cambridge: DS Brewer.
- Lima, Robert (2003). *The Dramatic World of Valle-Inclán*. Suffolk: Tamesis Books.
- Lipovetski, Gilles (2007). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Lipps, Teodoro (1923). *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Jorro.
- Lista, Giovanni (1985). «La drammaturgia futurista e il cerebralismo funambolico di Pirandello» en *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, pp. 143-162.
- Lispector, Clarice (2002). «La quinta historia» en *Cuentos reunidos*. México, Alfaguara.
- Livio, Gigi (1965). *Teatro grottesco del Novecento (Antologia)*. Milano: Mursia. Contiene «La Maschera e il volto» de Luigi Chiarelli, «Marionette che passione» de Rosso di San Secondo y «L'Uomo che incontrò se stesso» de Luigi Antonelli.
- Llera, José Antonio (2003). *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española.
- Llorens, Eva (1975). *Valle Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula Librería.
- Losada, José Manuel (2006). «Victor Hugo et le Grotesque» en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 21.
- Lucientes, Francisco (1932). «Attenti al Messia!» Entrevista con Benavente y Valle-Inclán acerca de la República en *La Stampa*, 1932.
- Lyon, John (1983). *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mach, Ernst (1943). *El desarrollo histórico-crítico de la mecánica*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Machado, Antonio (2004). *Juan de Mairena. Vol. I*. (ed. de Antonio Fernández Ferrer). Madrid: Cátedra.
- Madariaga de la Campa, Benito y Valbuena de Madariaga, Celia (2002). *Máscara de José Gutiérrez Solana* (ed. de Camilo José Cela). Santander: Estudio.
- Madrid, Francisco (1943). *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón.
- Madrid, Francisco (1948). *El Hogar de Buenos Aires*. 3 de septiembre de 1948. Acusación de Plagio *Il Miracolo*.
- Maiakovski, Vladimir V. (2013). *Escritos sobre cine*. Madrid: Nevski Prospects.
- Mainer, José Carlos (ed.) (1969). *Falange y literatura*. Madrid: Labor.
- Mainer, José Carlos (1972). *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas 1890-1950*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Maldonado Alemán, Manuel (2006). *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.

- Manganaro, Jean Paul (2009). *Federico Fellini Romance*. París: P.O.L. Éditions.
- Marchi, V. (1981). «Ricordi sul Teatro d'Arte» en *Teatro Archivio*. 4, maggio 1981.
- Marcuse, Herbert (2003). *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.
- Maroni, Oriana y Ricci, Giuseppe (2008). *I libri di casa mia. La biblioteca di Federico Fellini*. Rimini, Fondazione Federico Fellini.
- Márquez, Alexis (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Caracas: Siglo XXI.
- Martín Clavijo, Milagro (2000-2001). «Duplicidad de escritura en E. Flaiano» en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*. Tomos L-LI. Oviedo,
- Martín Clavijo, Milagro (2002). *La farsa trágica en el teatro de Ennio Flaiano*. Alemania: Peter Lang Pub.
- Martínez-Peñuela Virseda, Ana (1990). «Rasgos expresionistas en Rosso di San Secondo y Valle-Inclán», *Actas V Congreso de la SEI*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Martinez Thomas, Monique (1993). *Valle-Inclán: père mythique: le theatre espagnol des années 60 face a l'esperpento*. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail.
- Mascato Rey, Rosario (2004). «Las «máscaras» como signo de la modernidad en *El Pasajero* (1920) de Valle-Inclán», en Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez Colomer (eds.) *Valle-Inclán en el Siglo XXI*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 181-189.
- Massobrio, Giovanna y Portoghesi, Paolo (1977). *Album degli anni cinquanta*. Bari: Laterza y Figli.
- Matilla, Alfredo (1968). «La media noche: visión estelar de un momento de guerra», en Zahareas, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 460-466.
- Mazzarotta, Laura (ed.) (2004). *Peppino De Filippo e Paolo Ricci: storia di un'amicizia*. Napoli: Archivi di Teatro Napoli.
- Meregalli, Franco (1985). «Valle-Inclán en Italia» en *Homenaje a Don Ramón del Valle-Inclán*. Roma, 8 Novembre 1985. Perugia: Università di Perugia.
- Melendo Cruz, Ana (2005). «Rasgos de la Modernidad cinematográfica en *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955)» en Poyato, Pedro (ed.). *Historias(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle.
- Metz, C. (1974) *Language and Cinema*. Den Haag: Mouton.
- Meyerhold, V. E. (1975). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Micciché, Lino (1982). *Introduzione al neorealismo cinematografico italiano. Recopilación*. Vol. I València: F. Torres.
- Micciché, Lino (1982). *Introduzione al neorealismo cinematografico italiano. Recopilación*. Vol. II València: F. Torres
- Micciché, Lino (1990). *Visconti e il neorealismo*. Venezia: Marsilio.
- Miccolis, Stefania (2010). *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*. Codirigida por Eduardo Rodríguez Merchán y Vittorio Boarini. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Miccolis, Stefania (2013). *Fellini e la Spagna*. Lanciano: Carabba.
- Mihura, Miguel (1988). *Tres sombreros de copa*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Minuz, Andrea (2007). «La seduzione permanente o l'elogio attrazionale del cinema. Preliminari per una analisi dello "sguardo in macchina" nella scrittura di Federico Fellini» en Paolo Bertetto (ed.). *Analisi e decostruzione del film*. Roma: Bulzoni.
- Molinari, Cesare (ed.) *La commedia dell'arte*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.
- Mondello, Elisabetta (1990). *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni venti*. Milán: Franco Angeli.
- Monterde, José Enrique (1990). *Antes del Apocalipsis. Un homenaje a Marco Ferreri*. Madrid, Cátedra.
- Monterde, José Enrique (1991). *Ciao, Za. Zavattini en España*. Filmoteca de la Generalitat Valencia. Valencia.
- Monterde, José Enrique (1997). «Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona» en Cabezón, Luis Alberto (ed.). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Monterde, José Enrique (2008). «Monicelli y la *commedia all'italiana*» en Casas, Quim (ed.). *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.
- Montero, Julio y Rodríguez Rodríguez, Maria Araceli (2005). *El cine cambia la historia*. Madrid, Rialp.
- Muñoz Suay, Ricardo (1996). «Za e la Spagna» en *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 3.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *El nacimiento de la tragedia* (ed. de Agustín Izquierdo). Santiago de Chile, EDAF.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nieva, Francisco (1986). «La muerte de Antonio Petito» en *ABC*, 06/12/1986.
- Nieva, Francisco (1988). «Valle-Inclán cinematográfico», en *En tela de juicio*. Madrid, Arnao Ediciones, 216-220.
- Oliva, César (1984). *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia. Contiene dos artículos: Robert Lima y Dru Dougherty.
- Oliva, César (2002). «El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán», en *Anales de Literatura Española*, 15, 109-122.
- Oliva, César (2004). *El fondo del vaso: imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Valencia: Servei de Publicacions.
- Oms, Marcel (1986). *Scrivere il cinema: Rafael Azcona*. Rimini: Europa Cinema.
- Osuna, Rafael (1992). «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», en Gabriele, John P. (ed.). *Suma Valleincliniana*. Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos y Consorcio de Santiago, 497-505.
- Ottai, Antonella (2003). *Vita è arte. Peppino De Filippo. Catalogo della mostra*. Napoli: Fondazione Peppino De Filippo, Archivio Centrale dello Stato.
- Partearroyo, Manuela (2014). «La musa funambulesca. Apuntes en torno a Otelio. Las miradas de Valle-Inclán y Pasolini», *Cuadernos de filología italiana*, volumen XXI.
- Pascual López, Xavier (2010). «La musa moderna del Callejón del Gato. La esperpentización de la percepción en *La Pipa de Kif* de Valle-Inclán» en *Némesis*, 8.
- Pasolini, Pier Paolo (1960). «L'Irrazionalismo cattolico di Fellini», en *Filmcritica*, 49.
- Pasolini, Pier Paolo (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Pasolini, Pier Paolo (1972). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1983). *Poesía en forma de rosa* (ed. bilingüe). Madrid: Visor.

- Pasolini, Pier Paolo (1996). *Descrizioni di descrizioni*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1999). *Las Películas de los Otros*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Pasolini, Pier Paolo (2009). *Las cenizas de Gramsci* (ed. bilingüe). Madrid: Visor.
- Pasolini, Pier Paolo (2010). *Calderón - Affabulazione - Pilade*. Milano: Garzanti Libri.
- Pavolini C. (1938). «Per un teatro di domani» in S. d'Amico (ed.), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani.
- Paz Gago, José María (2012). *La revolución espectacular: el teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid: Castalia.
- Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan (1993). *Federico Fellini*. Madrid: Cátedra.
- Pedullà, Gianfranco (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Bologna: Il Mulino.
- Pedullà, Walter (2002). «La sátira italiana contemporánea» en *La sátira in Italia. Dai latini ai giorni nostri*. Pescara: Edians.
- Penna, Mario (1945). *Italia, otra vez*. Madrid: Mayfe.
- Penna, Mario (1957). *Recuerdos italianos en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños.
- Peral Vega, Emilio (2008). *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos.
- Perec, Georges (1999). *Especies de Espacios* (tr. de Jesús Camarero). Barcelona: Montesinos.
- Pérez Bowie, José Antonio (1996). *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*. Salamanca, Librería Cervantes, D.L.
- Pérez de Ayala, Ramón (1924). *Las máscaras*. Madrid: Renacimiento.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1984). «Deudas con Isbert» en *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1999). *Berlanga*. Valencia: Mitemas.
- Perales, Francisco (2011). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra signo e imagen.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio y González García, Fernando (2010). *El mercado vigilado: la adaptación literaria en el cine español de los cincuenta*. Murcia: Tres fronteras.
- Pérez Vicente, Nuria (2008). *Narrativa española del siglo veinte en Italia: traducción e interculturalidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Perniola, Mario (1998). *El Sex-Appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama.
- Perniola, Mario (2008). *La estética del siglo veinte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Persico, Edoardo (1964). *Tutte le opere*. Milán: Comunità.
- Pertierra, Tino (2010). «Mario Monicelli, la sonrisa más amarga», *La Nueva España*, 1-12-2010
- Pillitteri, Paolo (1990). *Appunti su Fellini*. Milano: Francoangeli.
- Pillitteri, Paolo (1995). *La Baracca di Fellini (e strane visioni in Valtellina)*. Milano: Francoangeli.
- Pirandello, Luigi (1935). «La diminuzione dei nostri attori dipende dalla supremazia del regista?» *Il Dramma*, 213, 1 luglio 1935, 4.
- Pirandello, Luigi (1944). *Cada cual a su juego y La vida que te di* (prólogo de Monner Sans). Buenos Aires: Losada.

- Pirandello, Luigi (1960). *Saggi, poesie, scritti varii*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1991). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (2005). *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Einaudi.
- Pirandello, Luigi (2007a). *El humorismo* (ed. bilingüe a cargo de Elisa Martínez Garrido). Madrid: Langre.
- Pirandello, Luigi (2007b). *Teatro*. Milano: Rizzoli.
- Piscopo, U. (1994). *Maschere per l'Europa, il teatro popolare napoletano, da Petito a Eduardo*. Nápoles, edizioni scientifiche italiane.
- Pitiot, Pierre (1994). *Les voyageurs de l'immobile. Méditerranée, baroque et cinéma*. Montpellier: Climat.
- Ponzio, Augusto (1998). *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Poyato, Pedro (ed.) (2005). *Historias(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle.
- Prezzolini, Giuseppe (1975). *Italia fragile*. Milano: Pan.
- Prosperi, Giorgio (1951). «Peppino e la tragedia», en *Settimana Incom*, 15-12-1951.
- Puig, Manuel (1993). «El fin de la literatura», en *Los ojos de Greta Garbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Puppa, Paolo (1990). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Bari: Laterza y Figli.
- Quevedo, Francisco de (1980). *Historia de la Vida del Buscón llamado don Pablos* (ed. de Domingo Ynduráin). Madrid: Cátedra.
- Quiles, Ismael (1949). *La filosofía de nuestro tiempo. Sartre. El Existencialismo del Absurdo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Quintana, Ángel (1995). *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra.
- Quintana, Ángel (1997). *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Quintana, Ángel (2007). *Federico Fellini*. Prólogo a *La Dolce Vita*. Colección Grandes Directores. París: Cahiers du Cinéma.
- Quiñones, Fernando (1959). «El “Diario” y las creaciones de Ennio Flaiano», en *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº 110, febrero 1959.
- Ramos, Vicente (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Alfaguara.
- Renzi, Renzo (1972). *Fellini TV: «Block-notes di un regista»; «I Clowns» di Federico Fellini*. Bologna: Capelli.
- Riambau, Esteve (1990). *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra.
- Riambau, Esteve (1997). «Comer, amar, morir, Rafael Azcona y Marco Ferreri» en Cabezón, Luis Alberto (ed.). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Riambau, Esteve (2005). «La censura bajo el franquismo» en Poyato, Pedro (ed.). *Historias(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle.
- Riambau, Esteve (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2001). *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante: Universidad de Alicante.

- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2003), «Carlos Arniches» en Huerta Calvo, Javier (ed.). *Historia del Teatro Español II*. Madrid: Gredos.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2005). *La memoria del humor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2009). *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ripalda, Marcos (2005). *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Risco, Antonio (1977). *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- Rivas Chérif, Cipriano (1973). «Más cosas de don Ramón», en *Valle-Inclán visto por...* Madrid: Editorial Gráficas Espejo, 90-96.
- Rodríguez Fonseca, Delfina P. (1997). *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rodríguez Magda, Rosa María (1997). *El Modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos.
- Rodríguez Valls, Francisco (2001). *La Mirada en el Espejo. Ensayo antropológico sobre Frankenstein de Mary Shelley*. Oviedo: Septem.
- Romera, Irene y Sirera, Josep Lluís (eds.) (2007). *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX: Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 noviembre 2005)*. Valencia: Publicacions Universitat de València.
- Rossellini, Isabella; Bergman, Ingrid y Fellini, Federico (2006). *In the name of the father, the daughter and the Holy Spirits: remembering Roberto Rossellini*. London: Haus Publishing.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria (1976). «Marionette, che passione!» en *Teatro, vol. I*, ed. de L. Ferrante. Roma: Bulzoni.
- Rubio Jiménez, Jesús (1990). «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo» en *Letras de Deusto*, XX, 48, 49-71.
- Rubio Jiménez, Jesús (2006). *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de Bohemia*. Madrid: Fundamentos.
- Ruibal, Eulogio R. (2004). «O cinema e o Retablo de Valle-Inclán», en *Cuadrante, Revista de estudos valleinclanianos e históricos*, Vilanova de Arousa, nº 9, xullo 2004, 54-63.
- Ruozzi, Gino (2012). *Ennio Flaiano, una verità personale*. Roma: Carocci.
- Sábato, Ernesto (2011). *El yo y sus fantasmas*. Madrid: Alianza.
- Sabina, Joaquín (2001). *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor.
- Saint Girons, Baldine (2008). *Lo sublime*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Salinas, Pedro (2001). *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- San Miguel, Santiago y Victor Erice (1961). «Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica», en *Nuestro Cine*, núm. 4 (Octubre 1961), 3-7.
- Sanabria, Carolina (2011). *Contemplación de lo Íntimo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez, Bernardo (2002). «Sin retórica que valga. El discurso según Rafael Azcona» en *Berceo*, 143. 2º semestre de 2002, 105-116.
- Sánchez, Bernardo (2006). *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid: Cátedra.
- Santiago, Carlos (2006). «Unha reflexión hiperbólica sobre o feísmo», en *Feísmo. Destruir un país*. Madrid: Difusora, 90-91.

- Santos Zas, Margarita (ed.) (2000). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Sastre, Alfonso (1952). «“Milagro en Milán” o “los pobres están de sobra”» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 30, junio de 1952.
- Sastre, Alfonso (1991). Prólogo a *Polittico dell'avarizia, la lussuria e la morte y Luci di Boheme*, editado por María Luisa Aguirre D'Amico. Milán: Costa y Nolan.
- Sastre, Alfonso (2002). *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Hondarribia: Hiru.
- Sassone, Felipe (1931). *Por el mundo de la farsa (palabras de un farsante)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento.
- Sawa, Alejandro (2008). *Crónicas de la Bohemia*. Madrid: Veintisiete letras.
- Scarpellini, E. (1989). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Schiavo, Leda (1989). «Fastidiosos cadáveres. Un tema de Valle-Inclán», en *Revista de estudios hispánicos*, XVI, 91-100.
- Schifano, Laurence (1995). *Le cinéma italien, 1945-1995. Crise et réalisation*. Paris: Nathan.
- Schwartzmann, Felix (1967). *Teoría de la expresión*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Scorrano, Luigi (2009). «Citazioni illustri e doppiaggi parodistici: La letteratura nelle opere di Peppino de Filippo» en *Rivista di lettera teatrale*, n.2, 127-138.
- Seoane, Luis (1959). *Castelao artista*. Buenos Aires: Alborada.
- Serrano, Carlos (1987). «Valle-Inclán et les "Dramaturgies non-aristoteliciennes": Les termes d'un débat», en *Hispanística XX*, 5, 53-61.
- Shattuck, Roger (1991). *La Época de los Banquetes. Orígenes de la Vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial* (trad. de Carlos Manzano). Madrid: Visor literatura y debate crítico.
- Skal, David J. y Savada, Elias (1996). *El mundo secreto de Tod Browning. Maestro de lo macabro del cine de Hollywood* (trad. de Toni Partearroyo). San Sebastián: Festival internacional de cine de San Sebastián-Filmoteca española.
- Sobejano, Gonzalo (1966). «Luces de Bohemia: elegía y sátira», en *Papeles de son Armadans*, 127.
- Soria, Florentino. «Mis vivencias de Calabuch» en *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, 21, invierno 2000, 68-70.
- Starobinski, Jean (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada.
- Steele, Valerie (1997). *Fetish. Fashion, Sex and Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Steiner, George (1996). «Dos Cenas» en *Vuelta*, nº 241, vol. 20, 61 - 73.
- Stoichita, Victor y Coderch, Ana Maria (2002). *Goya: El último Carnaval*. Caracas: Proyecto Armando Reverón.
- Stoichita, Victor (2000). *El Último Carnaval: ensayo sobre Goya*. Barcelona: Siruela.
- Suárez Quevedo, Diego (1996). «Reflexiones en torno al arte cinematográfico del Futurismo y a Anton Giulio Bragaglia». *Actas del V Congreso de Italianistas españoles*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Swain, Virginia E. (2004). *Grotesque figures: Baudelaire, Rousseau, and the aesthetics of modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Tarantini, Domenico (1961). *Processo allo spettacolo*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Taviani, Ferdinando (1995). *Uomini di scena uomini di libro*. Bologna: Il Mulino.
- Torop, Peter (2010). *La Traduzione Totale. Tipi di Processo Traduttivo nella Cultura*. Milano: Hoepli.
- Torrás, Jordi (1964). «Juan Antonio Bardem o la Esperanza», prólogo al guión de *Cómicos de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Editorial Aymá.
- Torreiro, Casimiro (2008). «Totò y Monicelli (y Steno): un encuentro casi inevitable» en Casas, Quim (ed.). *Mario Monicelli*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.
- Trachtenberg, Peter (1989). *El Complejo de Casanova*. Barcelona: Ediciones B.
- Trapiello, Andrés (2014). *El tejado de vidrio*. Madrid: Destino.
- Trecca, Simone (2004). «Martes de Carnaval: ¿poética del fuego?» en Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez Colomer (eds.) *Valle-Inclán en el siglo XXI: actas del Segundo Congreso Internacional*. Ediciós Do Castro.
- Trías, Susana (2003). «Montaigne, la identidad como ensayo» en *Revista de filosofía*. Vol. 44, n° 1.
- Trouillhet Manso, Juan (2004). «Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento» en *El Pasajero*, estío.
- Trueba, David (2009). Declaraciones en AAVV. *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- Trulli, Maristella (1997). *I volti del grottesco. Testi di Scott, Ruskin, Bagehot e Symonds*. Bari: Casa editrice Palomar.
- Umbral, Francisco (2012). *Valle-Inclán: los botines blancos de piqué*. Madrid: Alianza.
- Valente, José Angel (1953). «Segunda semana del cine italiano» en *Cuadernos hispanoamericanos* n°40.
- Valle-Inclán, Ramón del (1976). *Claves líricas*, incluye *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño. El pasajero y La pipa de kif*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1978). *Flor de santidad / La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1980). *Cara de plata: Comedia Bárbara I*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1986). *Viva mi dueño* (ed. de José Manuel García de la Torre). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1990). *La corte de los milagros* (ed. de José Manuel García de la Torre). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1991). *Polittico dell'avarizia, la lussuria e la morte y Luci di Boheme*, editado por Maria Luisa Aguirre D'Amico y prologado por Alfonso Sastre. Milán: Costa y Nolan.
- Valle-Inclán, Ramón del (1992). *La marquesa Rosalinda: farsa sentimental y grotesca* (ed. de Leda Schiavo). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1994a). *Águila de blasón: Comedia Bárbara II* (ed. de Antón Risco). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1994b). *Entrevistas, conferencias y cartas* (ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán). Valencia: Pre-textos.
- Valle-Inclán, Ramón del (1995a). *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (ed. de Jorge Urrutia). Incluye *Farsa y licencia de la Reina Castiza; Farsa italiana de la enamorada del rey; y Farsa infantil de la cabeza del dragón*. Madrid, Espasa Calpe.

- Valle-Inclán, Ramón del (1995b). *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (ed. de Jesús Rubio Jiménez). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1996). *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro* (ed. Joaquín del Valle-Inclán). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1999a). *Sonata de primavera / Sonata de estío*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (1999b). *Romance de lobos: Comedia Bárbara III* (ed. de Ricardo Doménech). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2000). *Eroi del martedì grasso* (traducción de L. De Aliprandini). Roma: Bulzoni.
- Valle-Inclán, Ramón del (2001). *Sonata de otoño / Sonata de invierno*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2002). *Las Comedias bárbaras de Valle-Inclán: guía de lectura* (ed. de Gregorio Torres Nebrera). Madrid: Ediciones de la Torre.
- Valle-Inclán, Ramón del (2006a). *Divinas palabras. Tragicomedia de Aldea* (ed. de Gonzalo Sobejano). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2006b). *Martes de carnaval. Esperpentos* (ed. de Jesús Rubio Jiménez). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2006c). *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (ed. de Ricardo Doménech). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2007). *Tirano Banderas: Novela de Tierra Caliente*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2010). *Luces de bohemia* (ed. de Alonso Zamora Vicente). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2011). *La lámpara maravillosa* (ed. de Francisco Javier Blasco Pascual). Madrid: Espasa Calpe.
- Vattimo, Gianni (1989). *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península.
- Vela Cervera, David (2004). *Salvador Bartolozzi (1881-1950) : Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. Tesis doctoral. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ventavoli, Bruno (1999). *Al diavolo la celebrità*. Turin: Lindau.
- Vera, Luis Roberto (2001). «Máscaras y otros pliegues africanos en el burdel filosófico: prefiguraciones de Bergson y Baudelaire en *Las Señoritas de Aviñón*» en *La Palabra y el Hombre*, 118.
- Verdone, Mario (1963). *Roberto Rossellini*. Paris: Ed. Seghers.
- Verdone, Mario (1965). «Anton Giulio Bragaglia» en *Bianco e Nero*. Roma: mayo-junio.
- Verdone, Mario (1988). *Teatro del tempo futurista*. Roma: Bulzoni.
- Verdone, Mario (1991). *I fratelli Bragaglia*. Roma: Lucarini.
- Verdone, Mario (1993). *Feste e spettacoli a Roma*. Roma: Newton Compton Editori.
- Verdone, Mario (1994). *Federico Fellini*. Roma: Il Castoro.
- Vicentini, C. (1993). *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Victoria, Marcos (1940). *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Vila, Santiago (2004). «Identidades: disfraz y deseo» en Pérez Perucha, Julio (ed.). *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/La Filmoteca.

- Vilches de Frutos, María Francisca y Dougherty, Dru (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.
- Villanueva, Darío (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Vittorini, Elio (ed.) (1941). *Teatro spagnolo*. Milano: Bompiani.
- Wilde, Oscar (2001). «El crítico como artista», parte II, en *Oscar Wilde. Aforismos y paradojas*. Bogotá: Villegas.
- Wilde, Oscar (2011). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Langre.
- Williams, Raymond (1965). *Drama from Ibsen to Eliot*. London: Chatto y Windus.
- Zahareas, Anthony N. (1968). «Friolera: el héroe visto con la perspectiva de la otra ribera» en Zahareas, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas.
- Zahareas, Anthony N. (1997). «Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora», pp. 23-42. *Le Spectacle au XXème siècle, Hispanística XX*, Dijon, 15.
- Zamora Vicente, Alonso (1969). *La realidad esperpéntica. Aproximación a "Luces de Bohemia"*. Madrid: Gredos.
- Zamora Vicente, Alonso (1987). Prólogo de *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zanella, Giovanna (2001). *Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zapponi, Bernardino (1995). *Il mio Fellini*. Venezia: Marsilio.
- Zavala, Iris M. (1990). *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes.
- Zavala, Iris M. (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zavala, Iris M. (1996) *Escuchar a Bajtin*. Barcelona: Montesinos.
- Zavattini, Cesare (1971). *Cinéparoles*. París: Les Lettres nouvelles.
- Zavattini, Cesare (1979). *Basta coi soggetti!* (ed. Roberta Mazzoni). Milano: Bompiani.
- Zavattini, Cesare (1988). *Una, cento, mille lettere* (ed. de Silvana Cirillo). Milano: Bompiani.
- Zavattini, Cesare (2013). *Totò il buono*. Milano: Bompiani.
- Zavattini, Cesare y Strand, Paul (1997). *Un paese*. Firenze: Alinari.
- Zavattini, Cesare; García Berlanga, Luis y Muñoz Suay, Ricardo (1991). *Cinco historias de España y festival de cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Zizek, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum*. Madrid: Debate.
- Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca.
- Zunzunegui, Santos (2005a). «Las vetas creativas del cine español» en Poyato, Pedro (ed.). *Historias(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle.
- Zunzunegui, Santos (2005b). *Los Felices Sesenta*. Barcelona: Paidós.

b) Filmografía.

Alegre, Luis. *El reservado con... Rafael Azcona*. Entrevista, Aragón Televisión (2006)

Alegre, Luis y David Trueba. *La silla de Fernando*. Documental (2006)

Bardem, Juan Antonio. Bardem, Juan Antonio. *Esa pareja feliz* (1951)

Bardem, Juan Antonio. *Cómicos* (1954)

Bardem, Juan Antonio. *Felices pascuas* (1954)

Bardem, Juan Antonio. *Muerte de un ciclista* (1955)

Bardem, Juan Antonio. *Calle Mayor* (1956)

Bardem, Juan Antonio. *La venganza* (1958)

Bardem, Juan Antonio. *Sonatas* (1959)

Bardem, Juan Antonio. *Nunca pasa nada* (1963)

Bardem, Juan Antonio. *Varietés* (1971)

Bergman, Ingmar. *Noche de Circo* (1953)

Bergman, Ingmar. *El silencio* (1963)

Bolognini, Mario. *Il bell'Antonio* (1960)

Camerini, Mario. *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932)

Camerini, Mario. *T'amerò sempre* (1933)

Camerini, Mario. *Il cappello a tre punte* (1934)

Canale, Mario. *Marco Ferreri, il regista che venne dal futuro* (2007)

Comencini, Luigi. *Pane, amore e fantasia*. (1953)

De Filippo, Eduardo. *Napoli milionaria!* (1950)

De Filippo, Eduardo. *Filumena Marturano* (1951)

De Filippo, Eduardo. *I sette peccati capitali* (1952)

De Filippo, Eduardo. *Marito e moglie* (1952)

De Filippo, Eduardo. *Ragazze da marito* (1952)

De Filippo, Eduardo. *Napoletani a Milano* (1953)

De Filippo, Eduardo. *Questi fantasmi* (1954)

De Filippo, Eduardo. *Fortunella* (1958)

De Filippo, Eduardo. *Il sogno di una notte di mezza sbornia* (1959)

De Filippo, Eduardo. *Oggi, domani, dopodomani* (1965)

De Filippo, Eduardo. *Spara forte, più forte... non capisco* (1966)

De Sica, Vittorio. *I bambini ci guardano* (1943)

De Sica, Vittorio. *Sciuscià* (1946)

De Sica, Vittorio. *Ladri di biciclette* (1948)

De Sica, Vittorio. *Miracolo a Milano* (1951)

De Sica, Vittorio. *Umberto D* (1952)

De Sica, Vittorio. *L'oro di Napoli*. (1954)

De Sica, Vittorio. *Ieri, oggi e domani* (1963)

Estelrich, Juan. *Se vende un tranvía* (1959)
 Fellini, Federico y Alberto Lattuada: *Luci del Varietà* (1950)
 Fellini, Federico. *Lo Sceicco Bianco* (1952)
 Fellini, Federico. *I Vitelloni* (1953)
 Fellini, Federico. *La Strada* (1954)
 Fellini, Federico. *Il Bidone* (1955)
 Fellini, Federico. *Le Notti di Cabiria* (1957)
 Fellini, Federico: *La Dolce Vita* (1960)
 Fellini, Federico. *Boccaccio '70*, fragmento *Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962)
 Fellini, Federico. *Fellini 8 ½* (1963)
 Fellini, Federico. *Giulietta degli Spiriti* (1965)
 Fellini, Federico. *Tre Passi nel Delirio*, fragmento *Toby Dammit* (1968)
 Fellini, Federico. *Block-notes di un regista* (1969)
 Fellini, Federico. *I Clowns* (1970)
 Fellini, Federico. *Roma* (1972)
 Fellini, Federico. *Amarcord* (1973)
 Fellini, Federico. *Il Casanova di Fellini* (1976)
 Fellini, Federico. *E la Nave Va* (1983)
 Fellini, Federico. *Intervista* (1987)
 Fellini, Federico. *Le Voci della Luna* (1990)
 Fernán-Gómez, Fernando. *La vida por delante* (1958)
 Fernán-Gómez, Fernando. *La vida alrededor* (1959)
 Fernán-Gómez, Fernando. *El mundo sigue* (1963)
 Fernán-Gómez, Fernando. *El extraño viaje* (1964)
 Fernán-Gómez, Fernando. *Bruja, más que bruja* (1976)
 Fernán-Gómez, Fernando. *Mambrú se fue a la guerra* (1986)
 Fernán-Gómez, Fernando. *El viaje a ninguna parte* (1986)
 Ferreri, Marco. *El pisito* (1958)
 Ferreri, Marco. *El cochecito* (1960)
 Ferreri, Marco. *Se acabó el negocio (La donna scimmia)* (1963).
 Ferreri, Marco. *Una storia moderna: l'ape regina* (1963)
 Ferreri, Marco. *Controsesso* (1964) (el capítulo «Il professore».)
 Ferreri, Marco. *L'uomo dei cinque palloni* (1965)
 Ferreri, Marco. *Corrida!* (1966)
 Ferreri, Marco. *El harén (L'harem)* (1967)
 Ferreri, Marco. *Dillinger ha muerto (Dillinger è morto)* (1969).
 Ferreri, Marco. *La audiencia (L'udienza)* (1971)
 Ferreri, Marco. *Liza* (1972)

Ferreri, Marco. *La gran comilona* (*La grande bouffe*) (1973)

García Berlanga, Luis. *El circo* (1949)

García Berlanga, Luis. *Las cuatro verdades* (*Les quatre vérités*) (1963), episodio *La muerte y el leñador*. Los tres episodios restantes estaban dirigidos por René Clair, Hervé Blomberger y Alessandro Blasetti.

García Berlanga, Luis y Juan Antonio Bardem. *Esa pareja feliz* (1951).

García Berlanga, Luis. *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953)

García Berlanga, Luis. *Novio a la vista* (1954)

García Berlanga, Luis. *Calabuch* (1956)

García Berlanga, Luis. *Los jueves, milagro* (1957)

García Berlanga, Luis. *Plácido* (1961)

García Berlanga, Luis. *El verdugo* (1963)

García Berlanga, Luis. *¡Vivan los novios!* (1970)

García Berlanga, Luis. *Tamaño natural* (*Grandeur nature*, 1973)

García Berlanga, Luis. *La escopeta nacional* (1978)

García Garreta, Fernando. *La censura en el franquismo y la revista de humor «La Codorniz»* (2012)

Germi, Pietro. *Divorzio all'italiana* (1960)

Monicelli, Mario. *I soliti ignoti* (1958)

Monicelli, Mario. *La grande guerra* (1969)

Neville, Edgar. *Verbena* (1941)

Neville, Edgar. *La torre de los siete jorobados* (1944)

Neville, Edgar. *Domingo de carnaval* (1945)

Neville, Edgar. *El crimen de la calle Bordadores* (1946)

Olmeda, Fernando. *Rafael Azcona* (2010)

Pasolini, Pier Paolo. *Accattone* (1961)

Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma* (1962)

Pasolini, Pier Paolo. *Ro.Go.Pa.G.* (fragmento *La Ricotta*) (1963)

Pasolini, Pier Paolo. *Comizi d'amore* (1965)

Pasolini, Pier Paolo. *Uccellacci e uccellini* (1966)

Pasolini, Pier Paolo. *Le streghe*, fragmento *La Terra vista dalla Luna* (1967)

Pasolini, Pier Paolo. *Capriccio all'italiana*, fragmento *Che cosa sono le nuvole?* (1968)

Piñuela, Félix. «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española* (2007)

Polanski, Roman. *What? (Ché?)* (1972)

Pettigrew, Damian. *Fellini, sono un gran bugiardo* (*Fellini, soy un gran mentiroso*) (2002)

Pérez Piñar, José Antonio. «Entrevista a Rafael Azcona» en *Cultura con Ñ* (2006)

Pietrangeli, Antonio. *Fantasma a Roma* (1961)

Risi, Dino. *Pane, amore e...* (1955)

Rossellini, Roberto. *Roma, Città Aperta* (1945)

Rossellini, Roberto. *Paisà* (1946)

Rossellini, Roberto. *Il Miracolo en L'Amore* (1948)

Rossellini, Roberto. *La macchina ammazzacattivi* (1952)

Rossellini, Roberto. *Europa '51* (1952)

Rossellini, Roberto. *Viaggio in Italia* (1953)

Rossellini, Roberto. *Dov'è la libertà?* (1954)

Rossellini, Roberto. *Giovanna d'Arco al rogo* (1954)

Rossellini, Roberto. *India* (1959)

Rossellini, Roberto. *Era notte a Roma* (1960)

Rossellini, Roberto. *Viva l'Italia!* (1961)

Rosi, Francesco. *Il momento della verità* (1964)

Scola, Ettore. *Che strano chiamarsi Federico. Scola racconta Fellini* (2013).

Tirado, Juan Antonio y Carlos López Álvarez. «Rafael Azcona: El genio discreto» en *Informe Semanal* (2009)

Trueba, David. *Rafael Azcona, oficio de guionista* (2007)